This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

822.8
R88Q
P18

B 971,280

Behrend - Nicholas Rowe als Dramatiker

GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Nicholas Rowe als Dramatiker.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät

der

Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

von

Alfred Behrend
aus Dirschau.

Leipzig
Druck von August Hoffmann
1907.

Gedruckt mit Genehmigung
der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität
zu Königsberg i. Pr.

Referenten: Prof. Dr. Kaluza,
Prof. Dr. Baumgart.

Meiner lieben Mutter

Gen. Lit
Harvard
1-21-31

822.8
R880
P18

Im Zeitalter Elisabeth's hatte die Entwickelung des englischen Dramas einen ungeahnten Aufschwung genommen und sowohl was Reichtum der Produktion als auch inneren Wert betrifft, ihre höchste Blüte erreicht. Um so härter wurde das englische Theater durch einen Parlamentsbeschluß betroffen, der am 2. September 1642 die Schließung sämtlicher Schaubühnen anordnete, ein Schlag, von dem sich das englische Theaterwesen nie wieder völlig erholte. Zwar machte man verschiedene Male den Versuch, das Spielverbot zu umgehen; allein derartige Bemühungen wurden stets im Keime erstickt. Erst im Jahre 1660 gestattete Karl II. den Theatern, ihre Tore wieder zu öffnen. Da Karl selbst ein großer Freund von Schaustellungen war und einige Schauspielergesellschaften protegierte, so war es natürlich, daß er bestimmend auf die Entwickelung des Dramas einwirkte. Die Dichter schrieben überhaupt fast nur für die höheren Kreise und im besonderen für den Hof. Der König hatte einen großen Teil seiner Jugend in Frankreich zugebracht und der französischen Tragödie Geschmack abgewonnen. Auch als König von England bevorzugte er Stücke nach französischem Schnitt, und seinem Einfluß ist es zuzuschreiben, daß das englische Drama dieser Zeit nicht nur seine Stoffe aus französischen Romanen und Dramen nahm, sondern sich auch bemühte, die äußere Form und vereinzelt auch den inneren Geist französischer Theaterstücke nachzuahmen. Letzteres gelang allerdings

nur sehr wenigen. Im allgemeinen gilt, was Ward über die damaligen englischen Dramatiker sagt: „They copied the interesting stories, the grand historic names, and the enchantingly distant scenes; they borrowed the high-sounding terms and phrases of heroic virtue and heroic love; they appropriated deeds of valour achieved on the grand scale of Artamenes, who exterminates a hundred thousand men with his own hand in the course of a single novel; and they revelled in descriptions as detailed as that which in Boileau's Dialogue the voluble Sappho gives of 'the illustrious maiden' — Mlle. de Scudéry herself." [1]) Nur wenige Dichter halten noch an dem alten englischen Drama fest, und den endgültigen Sieg errang schließlich doch die französische Richtung.

Ein weiterer Einfluß Karls II. macht sich in der immer mehr zunehmenden Zuchtlosigkeit des Bühnenwesens bemerkbar. Da er und sein Hof selbst von größter Sittenlosigkeit waren, so war es unausbleiblich, daß die Bühne seinem Beispiele folgte, zumal sie sowieso schon dazu neigte. Besonders die Komödie leistete in dieser Hinsicht Hervorragendes. Glücklicherweise machte sich bald eine Gegenströmung bemerkbar, die dahin wirkte, daß die Zuchtlosigkeit mehr und mehr zurückging. [2]) Allerdings ging damit auch ein großer Teil der dichterischen Schönheit verloren. Eine moralische Tendenz griff immer mehr um sich, und es kam so weit, daß ein Drama überhaupt nicht für vollkommen galt, wenn es nicht eine moralische Lehre enthielt. „Die Tragödie dient fortan als Mittel, irgend eine allgemeine Sittenregel möglichst

---

[1]) Ward III 312.

[2]) Den Anstoß hierzu gab wohl Collier mit seiner Schrift: *A short view of the immorality and profaneness of the English stage* (1698).

anschaulich und eindringlich zu machen.“ [1]) Zu den dramatischen Dichtern dieser ausschließlich moralisierenden Periode gehört Nicholas Rowe, ein Mann, der körperliche Vorzüge mit hoher geistiger Regsamkeit vereinigte.

Nicholas Rowe wurde im Jahre 1674 zu Little Barford[2]) in Bedfordshire geboren. Sein Vater war Advokat, und seinem Wunsche gemäß sollte sich auch Nicholas dem Studium der Rechte widmen. Zu diesem Zwecke bezog er nach Absolvierung der Westminster-School im Alter von 16 Jahren die Universität Cambridge und später den Middle Temple zu London. Mit großem Eifer, aber ohne innere Neigung, warf er sich hier auf das ihm vorgeschriebene Studium. Er erwarb sich im Laufe seiner Studienzeit ein umfangreiches Wissen, nicht nur auf dem Gebiete der Rechtskunde, sondern auch besonders in fremden Sprachen. Da er sich von Jugend auf zu literarischer Tätigkeit hingezogen fühlte, so gab er nach dem Tode seines Vaters, der ihn unabhängig und außerdem wohlhabend machte, sein Studium auf, um sich fortan ganz seiner Lieblingsbeschäftigung hinzugeben. Im Alter von 25 Jahren trat er mit seinem ersten Werke „The Ambitious Step-Mother“ an die Öffentlichkeit. Der große Erfolg dieses Erstlingswerkes brachte ihn mit den bedeutendsten Schriftstellern seiner Zeit zusammen, die ihn infolge seines angenehmen Äußeren, seiner glänzenden Unterhaltungsgabe und seines bescheidenen Benehmens schätzen und achten lernten. Unter seinen Freunden finden wir Namen wie Pope, Swift, Addison, Prior u. a. m. Rowe bekleidete mehrere angesehene Staats-

---

[1]) Hettner 233.

[2]) So das *Dictionary of Nationat Biography*. Prölß hat Backford, Hettner Bideford, Rapp Berkford; doch dürfte das *Dictionary of National Biography* für die Schreibweise maßgebend sein.

stellungen; unter anderem war er Sekretär des Herzogs von Queensbury und Ratsschreiber des Prinzen von Wales. Seiner politischen Partei leistete er hervorragende Dienste. So war es denn ganz natürlich, daß Rowe nach Tate's Tode zu dessen Nachfolger erwählt und zum *poeta laureatus* gekrönt wurde. Lange sollte er sich dieser Würde nicht erfreuen. Er starb am 6. Dezember 1718 im Alter von 45 Jahren und wurde im *Poets Corner* in der Nähe Chaucer's beigesetzt. Pope verfaßte folgende Grabschrift für den verstorbenen Freund:

Thy relics, Rowe, to this sad shrine we trust,
And near thy Shakespeare place thy honoured bust;
Oh next him skilled to draw the tender tear,
For never heart felt passion more sincere;
To nobler sentiment to fire the brave,
For never Briton more disdained a slave.
Peace to thy gentle shade and endless rest!
Blest in thy genius, in thy love, too, blest!
And blest that timely from our scene removed,
Thy soul enjoys the liberty it loved.[1])

Rowe war ein bedeutender Shakespeare-Kenner und aufrichtiger Shakespeare-Bewunderer. Sein Hauptwerk liegt auch auf diesem Gebiete. Im Jahre 1709 veranstaltete er eine siebenbändige Ausgabe von Shakespeare's Dramen, die erste, welche nach den Folios überhaupt erschienen ist, und stattete diese bereits nach 5 Jahren vergriffene Ausgabe mit der ersten Biographie Shakespeare's aus.[2]) Als geschickter Übersetzer zeigte er sich in der Übertragung von Lucan's „Pharsalia". Außerdem schrieb er einige Oden und Gedichte, sowie ein einziges Lustspiel „The Biter" (1704). Seine Tragödien, von denen wir 7 besitzen, erschienen in folgender Reihenfolge:

[1]) Chambers' *Cyclopaedia* II, 94.
[2]) Koch 295.

1700 The Ambitious Step-Mother,
1702 Tamerlane,
1703 The Fair Penitent,
1706 Ulysses,
1707 The Royal Convert,
1714 Jane Shore,
1715 Lady Jane Gray.

Körting geht über Rowe mit den Worten hinweg: „Nicholas Rowe (1673—1718) ist bekannter durch seine Shakespeare-Ausgabe, als durch seine Dramen, welche übrigens absolut wertlos sind.“ [1]) Wenn nun auch andere Literarhistoriker ihn nicht ganz so abfällig beurteilen, so ist doch meines Wissens Rowe bisher noch nicht eingehender behandelt worden. Dies zu tun, soll der Zweck vorliegender Schrift sein.

Ich habe zu meiner Arbeit eine zweibändige Ausgabe Rowe's aus dem Jahre 1736 benutzt, die seine Tragödien sowie die Komödie enthält. Jedem Stücke geht eine Zueignung an eine vornehme und einflußreiche Person Englands, sowie der damaligen Sitte gemäß ein Prolog voraus; ebenso folgt jeder Tragödie ein Epilog. Außerdem ist jedes Drama mit einem Motto versehen, das meist aus Virgil, in je einem Falle auch aus Ovid und Horaz entnommen ist.

1. *The Ambitious Step-Mother.*

Im Jahre 1700 ging Rowe's Erstlingswerk „The Ambitious Step-Mother“ zum ersten Male über die Bühne in Lincoln's Inn Fields und wurde vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen. Congreve, ein Zeitgenosse Rowe's, spendete dem Stücke ausgedehntes Lob, und bedeutende Schauspieler wie Betterton, Mrs. Barry

[1]) Körting 287.

und Mrs. Bracegirdle zählten ihre Partien in der Tragödie zu ihren Lieblingsrollen. Wegen seiner Länge mußte das Drama bei der Aufführung um fast 600 Verse gekürzt werden, nicht gerade zum Vorteil der Handlung. Rowe selbst sagt in der Zueignung an den Grafen von Jersey:

„. . . . but when I was at last necessitated, by reason of the extreme Length, to cut off near six hundred Lines, I found that it was maim'd by it to a great disadvantage. The Fable (which har no manner of Relation to any part of true History) was left dark and intricate, for want of a great part of the Narration, which was left out in the first Scene; and the Chain and Connection, which ought to be in the Dialogue, was interrupted in many other Places."[1])

Inhalt:

I. Akt: Artemisia, die Gemahlin des Königs Arsaces von Persien, ist eifrig bemüht, ihren Stiefsohn Artaxerxes um sein Erbe, die Krone Persiens, zu bringen und ihren Sohn Artaban an seine Stelle zu setzen. Schon vor längerer Zeit ist es ihr gelungen, ihren kranken Gemahl dazu zu bestimmen, Artaxerxes vom Hofe zu verbannen. Memnon nämlich, ein ehemaliger General des Königs, hatte im Zorn einen Bruder des Ministers Mirza erschlagen und war deshalb des Landes verwiesen worden. Da nun Artaxerxes die Tochter des Memnon, Amestris, liebte und außerdem Memnon's Tat billigte, hatte er dessen Sache zu seiner eigenen gemacht. Dies benutzte die Königin, um ihn vom Hofe zu entfernen. Mirza und sein Vertrauter, der Priester Magas, stehen ganz auf Seiten der Artemisia und unterstützen sie mit Rat und Tat. Sie planen, die beiden Verbündeten einander zu entfremden, sie zu trennen und dann einzeln zu vernichten. Da Artaxerxes und Memnon, wie sie erfahren haben, das

[1]) p. IV der Zueignung.

demnächst stattfindende Fest des Sonnengottes besuchen wollen und Magas außerdem ein ehemaliger Freund des Memnon ist, so dünkt ihnen die Ausführung ihres Planes nicht allzu schwer, wenn auch Mirza die Schlauheit des alten Generals fürchtet.

II. Akt: Magas versucht seinen Plan auszuführen und Memnon seiner Freundschaft zu versichern, wird aber von dem Alten heftig zurückgewiesen. Artaxerxes begibt sich dann mit seinem Vertrauten in den Palast, um eine Audienz beim Könige zu erwirken. Er wird von Artemisia, Artaban und deren Gefolge erwartet. Die Königin empfängt ihren Stiefsohn mit harten Worten und wirft ihm besonders vor, daß er gemeinschaftliche Sache mit einem Mörder gemacht habe. Memnon jedoch weist diesen Ausdruck zurück und weiß sich glänzend zu rechtfertigen. Nach einigen Worten geraten Artaxerxes und Artaban in ein heftiges Wortgefecht, das mit einer Herausforderung von Seiten Artaban's endigt. Ein Zweikampf soll zwischen ihnen entscheiden, wer der rechtmäßige Thronerbe ist; doch soll der Streit erst nach der Genesung oder nach dem Tode des Königs ausgetragen werden. Den beiden Verschwörern Magas und Mirza kommt dieser Waffenstillstand sehr gelegen, da er ihnen Zeit zum Überlegen läßt. Sie beschließen endlich, am nächsten Tage, dem Feste des Sonnengottes, die beiden zu überfallen und sie vor dem Altar zu überwältigen, wenn sie der Sitte gemäß unbewaffnet den Tempel betreten. Magas fürchtet zwar den Zorn der Götter und die Empörung des Volkes, wird jedoch von Mirza beruhigt.

III. Akt: Cleone, die Tochter des Ministers, ist in heißer Liebe zu Artaxerxes entbrannt, ohne daß dieser ihre Liebe erwidert oder überhaupt nur ahnt. Da sie keine andere Neigung in ihrem Herzen aufnehmen kann, weist sie die Anträge und Liebesbeteuerungen des jungen

Artaban zurück. Artaxerxes ist unterdessen mit Amestris von dem Sonnenpriester verbunden worden und darüber überglücklich. Seine junge Gattin kann sich dieser Freude nicht so hingeben, da böse Ahnungen ihr Herz erfüllen. Mirza sieht bei dem Opferfeste zum ersten Male die schöne Amestris und beschließt, sie in seine Gewalt zu bringen. Als Artaxerxes, Memnon und Amestris den Tempel verlassen wollen, werden sie der Verabredung gemäß gefangen genommen. Während die beiden Männer die Nacht im Tempel verbringen sollen, wird Amestris in Mirza's Wohnung geschafft, wo sie der Befriedigung seiner Lüste dienen soll.

IV. Akt: Artaban ist empört über die Schändung des Tempels und macht seiner Mutter die heftigsten Vorwürfe. Arsaces ist mittlerweile gestorben; aber Artaban will nicht auf diese Weise in den Besitz der Krone gelangen, sondern sein Wort einlösen und mit Artaxerxes um den Thron kämpfen. Vergebens sucht die Mutter ihn umzustimmen; er verläßt sie, um die Gefangenen zu befreien. Das wollen Artemisia und Mirza auf jeden Fall verhindern. Sie beschließen daher, den jungen König bis zum nächsten Morgen gefangen zu setzen und Artaxerxes und Memnon bis dahin hinzurichten.

Das Schicksal des Artaxerxes betrübt Cleone aufs tiefste und sie faßt den Plan, den Geliebten zu retten. Um sich unkenntlich zu machen, verschafft sie sich Männerkleidung und eilt durch eine Tür, welche Mirza's Palast mit dem Tempel verbindet, zu den Gefangenen. Allein vergeblich fleht sie diese an, ihr zu folgen. Sie glauben, eine Kreatur des Mirza vor sich zu haben und fürchten Verrat. Verzweifelt stößt sich Cleone schließlich einen Dolch ins Herz, um dadurch die Männer von der Wahrheit ihrer Worte zu überzeugen. Zu spät erkennt Artaxerxes seinen Irrtum. Verzweifelt über seine

Blindheit und voller Dankbarkeit für das Opfer der Jungfrau beschließt er, dem Rate der Sterbenden zu folgen und durch Mirza's Haus den Weg zur Flucht zu suchen.

V. Akt: Das Volk ist über die Tempelschändung derartig aufgebracht, daß es sich zusammenrottet und nach Rache schreit. Magas stellt sich an die Spitze einer Prozession, um die Lärmenden zu beruhigen, wird aber von der erzürnten Menge ergriffen und qualvoll ermordet.

Mirza hat sich unterdessen zu Amestris begeben, um seine Begierde zu stillen. Die Unglückliche kann sich seiner nicht anders erwehren, als daß sie ihm einen Dolch in die Brust stößt. In diesem Augenblicke erscheint Orchanes, der Führer der Leibwache, um Mirza den Tod seiner Tochter und die Flucht der Gefangenen zu melden. Aufs höchste erbittert rafft dieser seine letzten Kräfte zusammen und verwundet Amestris durch einen Dolchstoß sehr schwer. Dann sinkt er zurück und stirbt. Die Verwundete versucht den Palast zu verlassen, findet jedoch sämtliche Türen verschlossen. Als sie zurückkehrt, sieht sie zu ihrer größten Freude ihren Vater und ihren Gatten vor sich. Allein lange soll sie sich ihres Glückes nicht erfreuen. Durch den Blutverlust entkräftet, wird sie schwächer und schwächer und sinkt schließlich entseelt zu Boden. Artaxerxes ist außer sich über den Verlust seines jungen Weibes und ersticht sich über ihrer Leiche. Der alte Memnon wird bei diesem Anblicke wahnsinnig und zerschellt sein Haupt an den Wänden des Flurs.

Artaban ist mittlerweile vom Volke befreit worden. Er sagt sich von seiner Mutter, der Urheberin so vieler Greuel, los und verspricht, seinem Volke stets ein gerechter Herrscher zu sein.

Ob „The Ambitious Step-Mother“ auf eine Quelle zurückzuführen ist, vermag ich nicht anzugeben. Wie Rowe selbst angibt, enthält die Fabel keine historischen Tatsachen. Orientalische Palastrevolutionen dieser Art treten uns in dieser Periode öfter entgegen, und es wäre wohl möglich, daß unser Dichter durch eine derselben zu seiner Tragödie angeregt worden ist. Im Prologe rühmt er Otway und seine tragische Kraft, die er sich zum Vorbild genommen habe. Eine Ähnlichkeit mit Corneille's ***Rodogune,*** die Prölß zu erkennen glaubt,[1]) vermag ich nicht herauszufinden.

Komposition und Charakteristik.

Da Rowe wie alle seine Zeitgenossen dem Zeitgeschmacke Rechnung trug und seinen Tragödien eine moralische Tendenz zu Grunde legte, so mußte dadurch ein gut Teil der Kraft und Schönheit verloren gehen, mit der unser Dichter seine Stücke hätte ausstatten können. Wenn aber Hettner sagt: „Dieser Inhalt ist so ausschließlich moralisierend, daß noch mehr als bei Southerne und Congreve vollends alle Poesie erstickt und vernichtet wird“,[2]) und dann fortfährt: „Wie dürftig ist das erste Stück, die ehrgeizige Stiefmutter!“[2]) so ist dieses Urteil meiner Ansicht nach doch etwas zu scharf. Gewiß ist die Handlung als solche dürftig genug; doch bietet uns Rowe, sowohl was äußere Form als auch Schärfe der Charakteristik anbetrifft, soviel Schönes, daß obiger Ausdruck Hettner's, alle Poesie werde erstickt und vernichtet, wohl kaum gerechtfertigt erscheint.

In die Haupthandlung, die Intrigue am Hofe der Artemisia zu Gunsten ihres Sohnes Artaban, greifen als Nebenhandlung drei oder vier Liebesgeschichten ein. Es

---

[1]) Prölß, p. 317.

[2]) Hettner, p. 234.

handelt sich um die Liebe des Artaxerxes zu Amestris, ferner um das erfolglose Liebeswerben Artaban's um Cleone und endlich, und zwar nicht an letzter Stelle, um die unerwiderte, heiße und uneigennützige Liebe der Cleone zu ihrem angebeteten Helden Artaxerxes. Schließlich kann man noch die unreine, begierdenvolle Leidenschaft Mirza's für Amestris hierher rechnen. Für Rowe sind sicherlich nicht die Palast-Intriguen, sondern eben diese Liebesepisoden die Hauptsache gewesen; denn ihnen hat der Dichter sein besonderes Interesse geschenkt und sich bei einzelnen Scenen zu Begeisterung und schönem Pathos hinreißen lassen.

Die Titelheldin der Tragödie, Artemisia, die Stiefmutter des Artaxerxes, tritt als handelnde Person wenig hervor. Sie ist ein ränkevolles Weib, das kein Mittel scheut, um das einmal ins Auge gefaßte Ziel zu erreichen. Mitleid oder Furcht, sonst die Kennzeichen des weiblichen Geschlechts, sind ihr fremd. Schon zu Lebzeiten ihres Gemahls hat sie die Zügel der Regierung mit eiserner Hand geführt, und nun will sie ihren Sohn um jeden Preis auf dem Throne sehen, um weiter herrschen und regieren zu können. Mit kaltem Blute opfert sie Artaxerxes, Memnon und Amestris ihren Zwecken. Daß es nicht Liebe zu ihrem Sohne ist, die sie dazu bestimmt, für ihn einzutreten, sehen wir an ihrem Zorne, an ihrer maßloßen Wut, als Artaban ihr Vorhaltungen wegen der Tempelschändung macht:

> Yet thou art safe! Away! nor tempt me further,
> The Patience ev'n of Gods themselves has limits,
> Tho' they with long forbearance view Man's Folly.
> Yet if thou still persist to dare my Power,
> Like them I may be urg'd to loose my Vengeance,
> And tho' thou wert my Creature, strike thee dead.[1])

[1]) p. 62. Da eine Reihe von Akten in den Tragödien Rowe's nicht in Scenen eingeteilt ist, so führe ich der Einfachheit halber die Seitenzahl meiner Ausgabe an.

Artaban, ihr Sohn, ist eine der edelsten Gestalten des Stückes und dem Dichter sehr gut gelungen. Er ist eine ritterliche Erscheinung. Mit dem Verhalten seiner Mutter nicht im geringsten einverstanden, besteht er mannhaft darauf, mit Artaxerxes um den Besitz der Krone zu kämpfen:

> Why meet we thus like wrangling Advocates,
> To urge the Justice of our Cause with Words?
> I hate this Parley, 'tis tame: if we must meet,
> Give me my Arms, and let us stake at once
> Our Rights of Merit and of Eldership,
> And prove like Men our Title.[1])

Die Ränke seiner Mutter widerstreben seinem graden Charakter. Er vermag sie schließlich nicht mehr zu achten und sagt sich von ihr los. Artaban ist sozusagen der Träger der Moral in unserem Drama. Seine letzten Worte, ein Gelöbnis an sein Volk:

> May this Example guide my future Sway;
> Let Honour, Truth and Justice crown my Reign,
> Ne'er let my Kingly word be given in vain,
> But ever sacred with my Foes remain.
> On these Foundations shall my Empire stand,
> The Gods shall vindicate my just Command,
> And guard that Power they trusted to my Hand.[2])

enthalten gleichzeitig die Nutzanwendung, die natürlich in keinem der Rowe'schen Stücke fehlen darf: Die Götter rächen jede Schuld auf Erden. Deshalb will ich gerecht regieren und tugendhaft leben, so wird mein Thron auf sicheren Stützen stehen und stets von den Göttern beschützt werden.

Ein etwas schwer verständlicher Charakter ist Artaxerxes, der rechtmäßige Thronerbe. Zwar tritt er unerschrocken seinen Feinden gegenüber, um sein Erbe von

---

[1]) p. 30.
[2]) p. 91.

ihnen zu fordern; in Wirklichkeit aber unternimmt er nichts, um sein Reich in seine Gewalt zu bekommen. Daß die Königin ihre Machtstellung nicht freiwillig aufgeben würde, mußte er sich von vornherein sagen. Überhaupt tritt der Gedanke an seine Krone bei ihm immer mehr in den Hintergrund, und in den letzten Akten kommt nur noch seine Rolle als Liebhaber in Betracht, die für Rowe ja wohl auch die Hauptsache war.

Recht gut gezeichnet sind vom Dichter die beiden Schurken Mirza und Magas, Mirza, der schlaue und tückische Ratgeber der Königin und Magas, der ränkevolle aber feige Priester, das Werkzeug des Ministers, der ihn verachtet und schließlich in den Tod jagt. Memnon offenbart sich als treuer Anhänger des alten Königs und seines Sohnes Artaxerxes, tritt aber sonst wenig in den Vordergrund.

Von den beiden Frauengestalten erweckt Cleone durch ihre heiße, opfermütige Liebe zu Artaxerxes unsere besondere Teilnahme. Sie ist das Ideal einer liebenden Frau. Trotzdem ihre Liebe nicht erwidert wird, trotzdem sie ihr Leid Tag und Nacht still für sich tragen muß, kommt kein Wort der Klage oder der Eifersucht über ihre Lippen. Auch dem Geliebten zürnt sie nicht, scheut im Gegenteil keinen Augenblick davor zurück, sich für ihn zu opfern, als sie ihn in Gefahr weiß. Die Scene im Tempel ist wahrhaft poetisch und gehört zu den schönsten der ganzen Tragödie.

In Amestris sehen wir das um den Gatten zärtlich besorgte, liebende Weib. Ihr fehlt ganz der starke Opfermut der Cleone. Stets von bösen Ahnungen erfüllt, bangt sie fortwährend für ihr und ihres Gatten Leben. Schon in der ersten Stunde des Beisammenseins erzittert sie vor der Möglichkeit, ihr Mann könne ihr einst untreu werden. Trotz dieser Schwäche weiß sie in dem Augenblick, in

dem ihr höchstes Gut, ihre Ehre, in Gefahr ist, den richtigen Weg zur Rettung zu finden. Diese Energie hält allerdings nur einen Augenblick vor, um sofort wieder ins Gegenteil umzuschlagen.

In der Zueignung zu unserem Drama sagt Rowe, es sei ihm verdacht worden, daß er zum Schlusse Artaxerxes und Amestris, obgleich unschuldig, untergehen lasse. Er verteidigt sich gegen diesen Vorwurf mit den Worten: „If therefore I had sav'd Artaxerxes and Amestris, I believe (with submission to my Judges) I had destroy'd the greatest occasion for Compassion in the whole Play . . ."[1]) Ich möchte Rowe hierin im großen und ganzen beistimmen. Die Erregung unseres Mitleides ist ein Haupterfordernis der Tragödie. Wären die beiden am Leben geblieben, so wäre unser Mitleid auf ein Minimum zusammengeschrumpft. Ein Fehler liegt aber meiner Ansicht nach darin, daß Artaxerxes sich von seinem Schmerze derartig hinreißen läßt, sich selbst den Tod zu geben. Hätte er ritterlich mit Artaban gekämpft, wie es verabredet war, und durch seinen Heldentod die Entscheidung herbeigeführt, so wäre der Schluß der Tragödie vielleicht besser gewesen.

2. *Tamerlane.*

Im Jahre 1702 trat Rowe mit einer zweiten Tragödie, dem *Tamerlane,* an die Öffentlichkeit. Das Stück, das zuerst in Lincoln's Inn Fields, später in Covent Garden und Drury Lane aufgeführt wurde, erfreute sich seitens des Publikums einer begeisterten Aufnahme und wurde bedeutend populärer als das erste Drama. Noch bis zum Jahre 1815 wurde die Tragödie an jedem Geburtstage des Königs und an jedem Jahrestage der Landung Wilhelms III. in England aufgeführt. Rowe selbst scheint

[1]) Zueignung, p. V.

den *Tamerlane* auch sehr geschätzt zu haben; jedenfalls nennt er sich bei der Herausgabe der *Ambitious Step-Mother* besonders als den Dichter des *Tamberlane*. Gewidmet ist die Tragödie „to the Right Honourable William, Lord Marquis of Hartington, (Now Duke of Devonshire.)"

Inhalt:

Akt I: Tamerlane, obgleich ein friedfertiger Fürst und dem Kriege direkt abhold, ist doch gezwungen, zu den Waffen zu greifen, weil der türkische Kaiser Bajazet den dreimal beschworenen Frieden treulos gebrochen hat. Seine Freunde und Feldherren, die ihn wegen seiner Güte und Milde abgöttisch verehren, eilen von allen Seiten zu seiner Unterstützung herbei. Unter ihnen befindet sich auch sein bester Freund Axalla, der unterwegs die Tochter Bajazet's, Selima, und Moneses, einen griechischen Prinzen und Vasallen des Türken gefangen genommen hat. Letzterer, der nur gezwungen auf Seiten des Kaisers kämpft, wird bald zu einem Freunde und Vertrauten Tamerlane's, der ihn wegen seiner Tapferkeit und Klugheit schätzen lernt.

Selima und Axalla haben sich schon vor Jahren am Hofe Bajazet's kennen und lieben gelernt. Sie liebt ihn auch jetzt noch, will ihm als Feind ihres Vaters jedoch nicht angehören und fleht ihn an, sie zu diesem zurückzubringen. Er verspricht dies auch sofort nach Beendigung des Kampfes zu tun.

Akt II: Die Schlacht wird zu Gunsten Tamerlane's entschieden. Bajazet selbst und sein Hofstaat geraten in Gefangenschaft. Tamerlane läßt sofort seine Banden lösen und bietet ihm einen ehrenvollen Frieden und ein Freundschaftsbündnis an. Hohnlachend jedoch weist der Türke diesen Vorschlag zurück und schwört seinem Bezwinger ewige Feindschaft.

Unter den Gefangenen befindet sich ein Weib mit Namen Arpasia; sie gilt für die Schwester des Moneses, ist aber in Wirklichkeit dessen Frau. Trotzdem Bajazet dies weiß, hat er die Unglückliche gezwungen, sein Weib zu werden. Nun weigert sie sich, zu Moneses zurückzukehren, da sie nun einmal Bajazet's Gattin ist und, von dem Türken geschändet, ihres Geliebten Bett nicht verunreinigen will. Vergeblich bittet Moneses sie, diesen Gedanken von sich zu werfen, sie bleibt fest, wenn auch ihr Herz fast brechen will.

Akt III: Da der Kampf zwischen Tamerlane und Bajazet beendet ist, beschließt Axalla, den Kaiser um die Hand seiner Tochter zu bitten. Empört weist Bajazet ihn zurück, verspricht ihm dann aber Gewährung seiner Bitte, wenn er ihm den Kopf Tamerlane's überbringe. Natürlich denkt Axalla keinen Augenblick daran, seinen Herrn und Freund auf diese Weise zu verraten.

Inzwischen ist Tamerlane's Leben von anderer Seite her schon schwer bedroht gewesen. Ein türkischer Derwisch bittet ihn um eine Unterredung und macht ihm die heftigsten Vorwürfe darüber, daß er Axalla, einem Christen, seine Gunst schenke, statt mit Bajazet zusammen Mohammed's Fahnen gegen die Christen zu führen. Als Tamerlane die Vorhaltungen des Derwisches zornig unterbricht und ihm Stillschweigen gebietet, zieht dieser plötzlich einen Dolch aus seinem Gewande und versucht, sein Gegenüber zu erstechen. Tamerlane, schneller als sein Gegner, entwindet ihm die Mordwaffe, läßt den Schurken aber frei davongehen.

Moneses hat schon auf den Schluß dieser Unterredung gewartet, um mit Tamerlane über seine Liebesangelegenheit zu sprechen. Vergebens fleht er ihn an, ihm Arpasia zurückzuverschaffen. Tamerlane bedauert sein Geschick zwar unendlich, will aber nichts in dieser

Angelegenheit unternehmen, da Arpasia Bajazet's rechtmäßige Gattin geworden ist. Er gibt dem Verzweifelten den Rat, im Streben nach Ruhm Vergessenheit zu suchen.

Akt IV: Tamerlane besucht Arpasia und versucht sie über ihr Schicksal zu trösten. Bajazet findet die beiden zusammen und beschuldigt sie des Ehebruches. Vergeblich beteuern beide ihre Unschuld. Der Türke fällt über seinen verhaßten Gegner mit einer solchen Flut von Schimpfreden her, daß sich dieser genötigt sieht, ihn fesseln zu lassen, um ihn dem Henker zu übergeben. Doch auf Arpasia's Bitten setzt er ihn wieder in Freiheit.

Omar, einer der Generale Tamerlane's, hat inzwischen ein Komplott gegen diesen angezettelt, um sich an ihm einer vermeintlichen Zurücksetzung wegen zu rächen. 12 tartarische Heerführer sind von ihm bestimmt worden, von Tamerlane abzufallen und Bajazet in Freiheit zu setzen. Axalla und Moneses sind überlistet und gefangen genommen worden. Ersterer soll dem Kaiser auf der Flucht behülflich sein, weigert sich jedoch und erhält noch bis Mitternacht Zeit zum Überlegen.

Akt V: Da Arpasia sich standhaft weigert, dem ihr verhaßten Bajazet anzugehören, ersinnt dieser eine grausame Rache. Vor ihren Augen läßt er Moneses erdrosseln. Wehklagend sinkt die Unglückliche an der Leiche des Geliebten nieder, um nie wieder aufzustehen.

Mit Hilfe Selima's ist es Axalla gelungen, aus der Gefangenschaft zu entweichen und Tamerlane von der gegen ihn angezettelten Verschwörung zu benachrichtigen. Außer sich über den Verrat seiner Tochter, befiehlt Bajazet, sie zu töten. Im Augenblicke der höchsten Gefahr dringen Tamerlane und seine Anhänger in das Zelt. Omar und der Derwisch werden hingerichtet, während Bajazet die Strafe trifft, die er selbst einst Tamerlane zugedacht hatte. Er wird in einen eisernen Käfig ge-

sperrt, der stets hinter Tamerlane hergefahren wird. So gedemütigt soll er den Rest seiner Tage verbringen.

Ob Rowe zu seiner Tragödie eine Quelle benutzt hat, ist zweifelhaft. Der Stoff war im Elisabethanischen Zeitalter sehr beliebt und ist häufig verwandt und bearbeitet worden. Der erste, der die Geschichte des Tartarenführers Tamerlan und seines Gegners Bajesid (Bajazet) dramatisch verwertete, war Christopher Marlowe (1564—93). Sein *Tamburlaine the Great* wurde 1586 zum ersten Male aufgeführt; 1590 erschien der erste Druck. Etwa hundert Jahre später erschien eine Bearbeitung des Stoffes unter dem Titel: *Tamerlane the Great,* a Tragedy, As it is Acted by their Majesties Servants at the Theatre Royal. By C. Saunders, Gent. London. Printed for Richard Bentley and M. Magnes in Russell Street near Covent Garden, 1681. Der Verfasser schließt sich in seinem Drama an eine soeben erschienene Novelle an: *Tamerlane and Asteria.* Die dritte Bearbeitung ist die unseres Dichters, der in demselben Jahrhundert noch mehrere folgen. So eine Oper von drei Akten in italienischer und englischer Sprache: *Tamerlano:* Drama da rappresentarsi nel Regio Teatro di Hay-Market per La Reale Academia di Musica. London. Printed and Sold at the King's Theatre in the Hay-Market 1724, sowie eine Tragödie, die sich in einem Sammelbande portugiesischer Theaterstücke auf dem Britischen Museum befindet und die Schicksale Tamerlan's behandelt.[1]) Ob unser Dichter die zweite Bearbeitung aus dem Jahre 1681 benutzt hat, vermag ich nicht zu untersuchen, da das Werk mir nicht zugänglich ist. Marlowe's *Tamburlaine* hat Rowe jedenfalls nicht ver-

---

[1]) Wagner, *Tamburlaine.* Einl. p. VII u. VIII.

wertet. Es sei mir hier gestattet, einen kurzen Vergleich zwischen den beiden Tragödien zu ziehen.

Marlowe's *Tamburlaine* und Rowe's *Tamerlane*.

Vor allem dürfen wir bei einer Betrachtung der beiden Dramen nicht vergessen, daß das eine über hundert Jahre früher verfaßt worden ist als das andere. Marlowe hat durch seinen *Tamburlaine* sozusagen erst die englische Tragödie geschaffen, während zu Rowe's Zeiten bereits die Blüte des englischen Dramas vorüber war. Wenn daher Marlowe's Stücke, was Aufbau der Handlung und stofflichen Inhalt anbetrifft, noch viel zu wünschen übrig lassen, so ist doch unverkennbar, daß sein Genie und sein Können dasjenige Rowe's bei weitem überragen. Das zeigt sich schon im *Tamburlaine*, seinem Erstlingswerke, wenn dieser auch eine große Menge von Fehlern und Mängeln aufweist. Das Drama zeigt nicht die geringste Spur einer tragischen Handlung, kaum einer Handlung überhaupt. Das ganze Stück ist weiter nichts, als eine lose Aneinanderreihung von Kriegs- und Eroberungszügen. „Man könnte noch einige Schlachten oder Mordtaten einschieben oder weglassen, am Stücke würde das gar nichts ändern.“ [1]) Die eingestreuten Liebesszenen zwischen Tamburlaine und der schönen Zenocrate mildern zwar das ewige Einerlei der Kriegszüge und Greueltaten des Eroberers, können den Eindruck des Einförmigen jedoch nicht wegwischen. Trotz alledem geht durch die ganze Tragödie ein gigantischer Zug. Die Anlage ist weitläufig und großartig. In zehn Akten führt Marlowe uns die Taten des ehemaligen Hirten vor Augen: seine Züge gegen Persien, gegen Bajazet, den Kaiser der

[1]) Koch, p. 245.

Türken, gegen den Sultan von Ägypten u. s. f. Er schildert uns seine Greueltaten an den Besiegten und seine grenzenlose Güte gegen seine Freunde und Getreuen. Rowe behandelt nur einen geringen Teil dieses gewaltigen Stoffes, den Streit zwischen Tamerlane und Bajazet, und wie schon in seiner ersten Tragödie legt er den Hauptwert auf die Liebesscenen; „everything as usual resolves itself into a lovestory.“ [1]) Der Aufbau des Dramas ist infolgedessen bedeutend besser wie bei Marlowe. Was die Sprache dagegen betrifft. steht Rowe weit hinter den glühenden Versen Marlowe's zurück, die allerdings manchmal etwas zu bombastisch, zu überschwenglich sind.

Während Marlowe den tartarischen Helden schildert, wie er uns in der Geschichte entgegentritt, als einen himmelstürmenden Welteroberer, der seinen Weg rücksichtslos verfolgt und weder Gott noch Menschen fürchtet, der durch Ströme von Blut und über Berge von Leichen dahinschreitet, um sein Ziel zu erreichen, hat Rowe's Tamerlane nichts von dieser Titanengestalt an sich. Sein Held ist „a calm, tolerant, nay philosophic prince, who discusses the common merits of varying forms of religion in a tone resembling that of Nathan the Wise, and whom the severest of personal trials hardly suffice to move from his temperate calm.“ [2])

Trotzdem haben die Helden einige gemeinsame Züge. Beide sind mutig und unerschrocken im Kampfe, beide sind gegen ihre Freunde und Anhänger gütig und dankbar und werden infolgedessen von diesen geliebt und verehrt.

Ein Vergleich zwischen den Gestalten der beiden Türkenkaiser bietet mehr Ähnlichkeiten. Abgesehen von

---

[1]) Ward III, p. 435.
[2]) Ward III, p. 434.

dem rein Äußerlichen, daß beide sich von Anfang an in der Gefangenschaft Tamerlane's befinden, ist auch ihr ganzes Wesen und Auftreten das gleiche. Von vornherein treten sie ihrem Überwinder trotzig und hochmütig gegenüber, werfen mit bombastischen Redewendungen um sich und sind von tödlichem Haß gegen ihre Gegner beseelt. Verschieden ist dagegen ihr Schicksal, das sich aus der verschiedenen Charakteranlage der beiden Tamerlane ergibt. Bei Marlowe wird Bajazet von Anfang an in schnöder, schmachvoller Gefangenschaft gehalten. In einem eisernen Käfig sitzend, muß er die beleidigenden Spottreden Tamburlaine's über sich ergehen lassen, bis er schließlich seinem Leben verzweiflungsvoll ein Ende macht, indem er sein Haupt an den Stäben seines Kerkers zerschellt. Rowe dagegen läßt seinem Bajazet die persönliche Freiheit, die dieser zu seinen Gunsten benutzen kann, um gegen seinen Widersacher ein Komplott anzuzetteln. Erst ganz zum Schlusse erleidet auch er das Schicksal des Marlowe'schen Türkenkaisers und wird in einem Eisenkäfig hinter Tamerlane hergefahren.

Die Frauengestalten spielen bei Rowe eine weit wichtigere Rolle als bei Marlowe, wo sie fast gänzlich in den Hintergrund treten. Hier sind es Zenocrate, die Tochter des Sultans von Ägypten, von Tamburlaine aufs innigste geliebt, und Zabina, die treue Gattin Bajazet's, dort Selima, die Tochter Bajazet's und Geliebte Axalla's und Aspasia, die Gattin des Moneses. Ein gemeinsamer Zug besteht zwischen ihnen nicht; es läßt sich überhaupt kein Vergleich zwischen den Frauengestalten ziehen.

Tamburlaine the Great von Marlowe ist unstreitig größer angelegt als der *Tamerlane* von Rowe und übertrifft denselben an Glut der Sprache und Schönheit der Verse. Rowe's Tragödie dagegen ist besser aufgebaut, die Handlung ist einheitlicher und die Charakterzeichnug

der einzelnen Personen zum Teil besser gelungen als bei Marlowe.

Charakteristik des *Tamerlane*.

Wenn Rowe seinen *Tamerlane* im Gegensatze zu Marlowe als Tugendhelden darstellte, so folgte er einmal dem Zeitgeschmacke, der auf der Bühne Tugend verlangte; dann aber verband er damit noch einen besonderen Zweck. Er selbst sagt in der Zueignung zu seiner Tragödie, daß Tamerlane sehr viel gemeinschaftliche Züge mit Wilhelm III. von Oranien habe. Sein Drama soll unzweifelhaft eine Verherrlichung dieses Herrschers sein, dem er in der Gestalt des Tamerlane ein Denkmal setzen wollte. Darum wurde das Stück wohl auch am Geburtstage des Königs aufgeführt. Eine zweite Parallele zieht der Dichter zwischen Bajazet und Ludwig XIV. von Frankreich, den er, wie ganz England dazumal, glühend haßte. Rowe's Versuch darf im allgemeinen als mißlungen betrachtet werden. Bajazet hat nicht das geringste mit dem großen Franzosen gemein, und auch zwischen Tamerlane und Wilhelm von Oranien finden wir nur wenig Ähnlichkeit. Mut, Frömmigkeit, Gerechtigkeit, Haß gegen Tyrannei und Unterdrückung sind beiden gemeinsam; aber nimmer können wir in dem übermäßig friedfertigen und leutseligen Tamerlane die ritterliche Gestalt des Oraniers wiedererkennen. Ward äußert sich über Rowe's Versuch folgendermaßen:

„As to Bajazet, inasmuch as he remains a prisoner all through the play and as under the circumstances of his position he behaves like a madman, he can hardly be held to be a parallel to anybody but himself; as to Tamerlane, Gibbon's sneer disposes of the appropriateness of the comparison.“[1])

Rowe's Bestreben, seine Tragödie zu einem Lob-

[1]) Ward III, p. 435.

gedicht auf Wilhelm zu machen, hat dahin geführt, den Stoff historisch unrichtig und dramatisch unwahrscheinlich zu machen.

Wie in *The Ambitious Step-Mother* wird auch hier die eigentliche Handlung, der politische Streit zwischen Tamerlane und Bajazet, durch die Geschichte mehrerer Liebespaare unterbrochen, die einen großen Raum in der Tragödie einnimmt.

Die Charakterzeichnung des Hauptthelden Tamerlane, obgleich einheitlich durchgeführt, scheint mir ziemlich mißlungen zu sein; sie ist zu unwahrscheinlich. Sein Verhalten Bajazet gegenüber ist derart, wie es in Wirklichkeit kaum vorkommen würde. Der Türke beschimpft ihn aufs gröbste und schwört ihm ewigen Haß; trotzdem läßt Tamerlane ihn frei umhergehen und bietet ihm sogar seine Freundschaft an. Und zwar geschieht dies nicht etwa aus politischen Rücksichten oder aus persönlicher Hochachtung vor seinem Gegner, sondern ist einzig und allein die Folge eines allzu edelmütigen Herzens. Trotzdem Bajazet diese Milde schlecht dankt und fortfährt, ihn zu beschimpfen, bleibt Tamerlane vollkommen ruhig. Er schickt ihm sogar Aspasia, seine Gattin, die sich unter den Gefangenen befindet, zurück, obgleich Moneses ihm gesteht, daß Aspasia sein eigenes Weib ist und von Bajazet widerrechtlich zur Ehe gezwungen worden ist. Es will des Freundes älteres Recht nicht anerkennen:

> **Unhappy Royal Youth, why dost thou ask,**
> **What Honour must deny? Ha! Is she not**
> **His Wife, whom he has wedded, whom enjoy'd?** [1])

Seine Ehre verbietet ihm also, dem Freunde die rechtmäßig angetraute Gattin zurückzuverschaffen und den Feind, der sie zur Ehe gezwungen hat, trotzdem er von

[1]) p. 42.

dem Bunde zwischen ihr und Moneses wußte, zu bestrafen. Dem Derwisch gegenüber zeigt sich Tamerlane ebenfalls von wunderbarer Güte. Als dieser einen Mordversuch auf ihn macht, entwindet er ihm den Dolch und läßt den Schurken laufen:

> Keep thy own wicked Secret, and be safe:
> If thou continu'st still to be the same,
> 'Tis Punishment enough to be a Villain:
> If thou repent'st, I have gain'd one to Virtue,
> And am, in that, rewarded for my Mercy.[1])

Eine schöne Moral einem gemeinen Meuchelmörder gegenüber, der natürlich nicht die geringste Reue zeigt und über die Dummheit des Edelmütigen spottet. Bajazet selbst spricht das Urteil über Tamerlane:

> Damnation! -- Could'st thou rob me of my Glory,
> To dress up this tame King, this preaching Dervise?[2])

Im Gegensatze zu Tamerlane sehen wir in Bajazet einen zu heißblütigen, trotzigen Fürsten, der selbst in der Gefangenschaft nicht zugeben will, daß er unterlegen ist; denn:

> ..... yet still my Soul,
> Fixt high, and of it self alone dependant,
> Is ever Free and Royal and ev'n now,
> As at the head of Battle, does defy thee:[3])

Sein ganzes Auftreten ist überhaupt nicht das eines Besiegten und Gefangenen. In anbetracht seiner Lage benimmt er sich wie ein Wahnwitziger. Nicht nur seinen Überwinder selbst beschimpft er; auch allen anderen tritt er hochmütig und jähzornig entgegen. Moneses, den er wissentlich unglücklich gemacht hat, ruft er Worte wie: „Thou Impostor, Thou Boaster of thy Honesty! Thou

[1]) p. 40.
[2]) p. 21.
[3]) p. 19.

Liar!“ zu, weil er ihn für einen Verräter und Feigling hält. Axalla, der ihn um die Hand seiner Tochter Selima bittet, wird mit Spott und Hohn überhäuft, und selbst seine eigene Tochter ist vor seiner sinnlosen Wut nicht sicher. Die Erdrosselung des Moneses vor den Augen der Aspasia, die die verzweifelte Gegenwehr und die Todeszuckungen des Geliebten mit ansehen muß, setzen allem die Krone auf. Dieses wahnsinnige Benehmen eines Kriegsgefangenen ist zu übertrieben, zu unwahrscheinlich, um dramatisch irgendwie wirken zu können.

Über die beiden Liebespaare — Moneses und Arpasia einerseits, Axalla und Selima andrerseits — ist nicht viel zu sagen. In diese Liebesszenen hat Rowe seine ganze Kraft gesetzt, wenn er es auch noch nicht zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Moneses ist zu wenig Mann. Sein Geschick ist bemitleidenswert und traurig. Aber er tut nichts, um es irgendwie zu bessern, sondern klagt nur immer um sein verlorenes Glück.

Die Zeichnung der Arpasia ist dem Dichter recht gut gelungen, nur bleibt es unverständlich, warum sie nicht mehr zu Moneses, ihrem rechtmäßig angetrauten Gatten, zurückkehren will. Die Szene zwischen den Ehegatten, die die Erzählung der Arpasia von ihrem traurigen Geschick enthält, bietet uns die schönsten Stellen des Dramas, von denen ich zur Probe folgende Worte des Moneses anführen möchte:

> **Oh! teach me, thou fair Saint, like thee to suffer:**
> **Teach me, with hardy Piety, to combat**
> **The present Ills; instrukt my Eyes to pass**
> **The narrow bounds of Life, this Land of Sorrow,**
> **And with bold Hopes to view the Realms beyond,**
> **Those distant Beauties of the future State.**
> **Tell me, Arpasia, — say, what Joys are those,**
> **That wait to crown the Wretch who suffers here:**
> **Oh! tell me, and sustain my failing Faith.**[1])

[1]) p. 29.

3. *The Fair Penitent.*

Im Jahre 1703 wurde *The Fair Penitent* zum ersten Male in Lincoln's Inn Fields gespielt und erlebte daselbst sowie in Drury-Lane und Covent Garden eine große Reihe von Aufführungen. Das Stück fand eine begeisterte Aufnahme beim Publikum und verschaffte sich weit über die Grenzen Englands hinaus Eingang.

Inhalt:

Der genuesische Edelmann Sciolto hat seine Tochter Calista seinem Schützling Altamont versprochen. Calista ist jedoch von einem jungen Genuesen namens Lothario betört und verführt worden. Sie liebt ihren Verführer inbrünstig und setzt deshalb dem Verlangen ihres Vaters, sie solle Altamont heiraten, Widerstand entgegen. Erst als Lothario sich weigert, eine Ehe mit ihr einzugehen, gibt sie dem Drängen ihres Vaters nach. Doch kann sie ihren treulosen Liebhaber nicht vergessen, und noch am Tage der Hochzeit bestellt sie ihn zu einem letzten Stelldichein. Beim Lesen der Botschaft wird Lothario von Horatio, dem Freunde Altamont's überrascht, und verliert bei dem hastigen Enteilen den Brief. Horatio findet das Schreiben und ist über seinen Inhalt tötlich erschrocken.

Er versucht mit Calista über die Sache zu sprechen, erregt aber nur einen heftigen Zornesausbruch bei ihr, die sich als völlig unschuldig hinstellt, Altamont steht natürlich auf Seiten der Geliebten, und es kommt zum Bruch zwischen den beiden Freunden.

Trotzdem hat sich der Zweifel in Altamont's Herz gestohlen, und von schweren Sorgen bedrückt wandelt er im Garten umher. Da stößt er plötzlich auf Calista und Lothario, die der Verabredung gemäß zusammengekommen

sind, und ungesehen wohnt er ihrer Unterredung bei. Zu seinem größten Schmerze hört er von dem Fehltritte der Geliebten, und mit gezücktem Schwerte stürzt er hervor, um seinen Nebenbuhler zu töten. Es entspinnt sich ein erbitterter Zweikampf, in dem Lothario fällt. Verzweifelt will sich Calista an seiner Leiche das Leben nehmen, wird jedoch von Altamont daran gehindert. Sciolto ist über den Fall seiner Tochter derartig empört, daß er sie verflucht und sie töten will. Allein den Bitten seines Schwiegersohnes, der Calista trotz des Vorgefallenen immer noch liebt, gelingt es, den Alten etwas zu beruhigen.

Inzwischen hat ein Freund Lothario's, Rossano, eine Bande von Straßenräubern gesammelt, mit der er in den Garten eindringt, um den Bedrängten, von dessen Tod er noch nichts weiß, zu retten. Den Dienern des Sciolto gelingt es, die Eindringlinge zurückzudrängen. Bei dieser Gelegenheit treffen Altamont und Horatio zusammen. Ersterer hat sein Unrecht eingesehen und fleht den ehemaligen Freund an, ihm zu vergeben und den alten Freundschaftsbund wiederherzustellen. Allein erst nach langem Bitten gelingt es ihm, das Herz des tief gekränkten Horatio zu erweichen.

Lothario's Leichnam ist in einem schwarz ausgeschlagenen Raume aufbewahrt worden. Schmerzerfüllt sitzt Calista neben dem Geliebten, als Sciolto hereintritt, ihr nochmals heftige Vorwürfe macht und ihr schließlich einen Dolch in die Hand drückt, mit dem sie sich töten soll. Er selbst eilt hinaus, um im Kampfe mit Rossano's Schar den Tod zu suchen. Altamont, der die Geliebte nicht dazu bewegen kann, von ihrem Vorhaben abzulassen, will wenigstens im Tode mit ihr vereint sein. Als Horatio mit der Nachricht kommt, Sciolto sei gefallen, stößt Calista sich den Dolch ins Herz. Sciolto, tödlich verwundet, wird hereingeführt, verzeiht seiner sterbenden Tochter

ihren Fehltritt und setzt Horatio und Altamont zu Erben ein; dann haucht er seine Seele aus. Altamont hat kaum auf die Worte seines Schwiegervaters gehört. In dumpfem Schmerze starrt er auf den Leichnam der Geliebten, um plötzlich an ihrer Seite niederzusinken.

Rowe hat als Quelle für seine Tragödie Massinger's und Field's *The Fatal Dowry* benutzt, ein Umstand, den er vollkommen mit Stillschweigen überging. Es ist ihm dies sehr verdacht worden, und auch heute noch wird der Dichter wegen der „baseness and shabbiness of his conduct“ [1]) hart verurteilt. Man behauptet sogar, Rowe habe ursprünglich beabsichtigt, Massinger's Werke neu herauszugeben, sei aber von diesem Plane abgekommen, um den Stoff der *Fatal Dowry* selbst zu bearbeiten und später als ursprünglicher Verfasser seines Dramas dazustehen. [2])

Das Grundmotiv beider Dramen ist dasselbe. Hier wie dort handelt es sich um die Verführung einer jungen Dame durch einen Wüstling aus vornehmem Hause. Das Verhältnis der beiden wird von den besten Freunden des Ehemannes entdeckt und dem betrogenen Gatten mitgeteilt, der zwar zuerst das Schreckliche nicht glauben will und sich von dem, seiner Ansicht nach, ungetreuen und verleumderischen Freunde lossagt, bald jedoch die Wahrheit des Mitgeteilten erkennt. Er und der Vater der Gefallenen verhängen dann das Strafgericht über die junge Frau. Der betrogene Gatte, der Verführer und sein Opfer erleiden schließlich den Tod.

Rowe hat den Stoff enger zusammengefaßt als Massinger. Er beginnt eigentlich erst mit dem dritten Akte seiner Vorlage. Die Bearbeitung dieses Stoffes und die

---

[1]) The Plays of Philip Massinger, p. XVIII.

[2]) Prölß 317.

Charakteristik der Personen ist bei Rowe grundverschieden von der Massinger's. Die komischen und zum Teil derbsinnlichen Scenen hat unser Dichter kluger Weise fortgelassen. Überhaupt hat er sich sichtlich bemüht, die ganze Anlage zu verfeinern. Allerdings hat das Drama dabei an Kraft und Ursprünglichkeit bedeutend verloren. So hat besonders die Gestalt des Charolais sehr gelitten. Bei dem Bestreben Rowe's, die Härten dieses Charakters zu mildern und abzuschleifen, ist unter seinen Händen aus dem edlen, selbstbewußt und kraftvoll auftretenden Manne ein weichherziger, tränenreicher und unmännlicher Liebhaber geworden. Dagegen sind Calista und ihr Verführer Lothario gegenüber Massinger's Beaumelle und Novall jun. bedeutend besser gezeichnet.

Charakteristik.

In *The Fair Penitent* verlegt Rowe zum ersten Male den Schauplatz aus dem Orient nach Europa. Im Gegensatze zu den beiden vorher besprochenen Dramen wird hier die Handlung durch keine Nebenhandlung unterbrochen. Der erste Akt ist hauptsächlich Expositionsakt; doch finden wir schon am Schlusse desselben das erregende Moment, den folgenschweren Verlust des Briefes und die Entdeckung von Calista's Schuld durch Horatio. Die Handlung ist im großen und ganzen ziemlich dürftig und erstreckt sich in der Hauptsache auf lange Verhörsszenen zwischen Horatio einerseits und Lothario und besonders Calista andrerseits. So schleppt sie sich langsam fort, um im vierten Akte ihren Höhepunkt zu erreichen. Der Tod fast sämtlicher Beteiligten im fünften Akte bildet die Katastrophe.

Calista als Trägerin der Titelrolle steht für uns natürlich im Mittelpunkte des Interesses. Rowe hat sein Drama *The Fair Penitent* benannt, ein Titel, der jeden-

falls nicht sehr passend gewählt ist. Von einer wirklichen Buße können wir bei Calista nichts bemerken; ihr ganzes Auftreten ist nicht derart, wie wir es von einer Büßerin erwarten dürfen und wie es unsere Teilnahme erregt hätte. „Until she is brought face to face with her Doom, the unhappy Calista fails to excite our sympathy.“[1]) Statt Reue über ihre Tat zu empfinden, spielt sie die Gekränkte, ergeht sich in langen Klagen über das Los ihres Geschlechtes, das dazu verurteilt sei, Sklaven harter Väter und Ehemänner zu sein, und gibt noch am Hochzeitstage ihrem Verführer ein Stelldichein. Den Vorwürfen Horatio's setzt sie wilden Trotz entgegen und antwortet ihm mit Lauten tiefgekränkter Unschuld:

> Death! and Confusion! Have I liv'd to this?
> Thus to be treated with unmanly Insolence!
> To be the Sport of a loose Ruffian's Tongue!
> Thus to be us'd! thus! like the vilest Creature,
> That ever was a Slave to Vice and Infamy![2])

Die endgültige Entdeckung ihrer Schuld kann ihr keine anderen Worte entreißen als:

> Distraction! Fury! Sorrow! Shame! and Death![3])

Die Gestalt des Wüstlings Lothario kann in uns zwar auch keine Sympathie erwecken; jedoch ist der Charakter dieses Schurken im allgemeinen gut durchgeführt. Sein Verhalten Calista gegenüber, die für ihn weiter nichts als ein Spielzeug ist, erregt Abscheu und Ekel. Recht bezeichnend für ihn ist die Schadenfreude, die er darüber empfindet, daß durch seine Tat nicht nur Calista, sondern gleichzeitig auch deren Verlobter Altamont, sein erbitterter Feind betroffen wird. Der Schurke errang sprichwört-

---

[1]) Ward III p. 435.
[2]) p. 38.
[3]) p. 50.

lichen Ruhm, und „*Gay Lothario*“ war lange Zeit hindurch in England die typische Bezeichnung für einen gewissenlosen Lebemann.

Vortrefflich gelungen sind die Gestalten Horatio's und vor allem Sciolto's. Die Freundschaft Horatio's für Altamont ist aufrichtig und selbstlos. Mit wahrem Schmerze empfindet er das Unglück, das seinen Freund betroffen hat. Bis zum letzten Augenblicke sucht er das Verhängnis abzuwenden und die Entdeckung seinem Freunde zu ersparen. Aber er erntet nur Undank für seine Bemühungen, und selbst Altamont stößt ihn von sich.

Der alte Sciolto erregt unsere wärmste Teilnahme. Die Schande, die Calista über sein Haus gebracht hat, drückt ihn fast zu Boden. Sein erster Gedanke ist, dem Beispiel des Virginius zu folgen und seine Tochter zu töten, doch gewinnt er es nicht über sich, Hand an sein eigen Fleisch und Blut zu legen. Die Abschiedsszene zwischen Vater und Tochter gehört unstreitig zu den Besten, was Rowe uns gegeben hat und ist dazu geeignet, den Beifall nicht nur des damaligen, sondern auch des heutigen Publikums zu erregen und die Zuschauer zur Rührung hinzureißen. Rührend sind die Worte Sciolto's, mit denen er sich die Erinnerung an die Jugend Calista's zurückruft:

> Oh! when I think what Pleasure I took in thee,
> What Joys thou gav'st me in thy prattling Infancy,
> Thy sprightly Wit, and early blooming Beauty,
> How I have stood, and fed my Eyes upon thee,
> Then lifted up my Hands, and wond'ring blest thee;
> By my strong Grief, my Heart e'en melts within me,
> I cou'd curse Nature, and that Tyrant, Honour,
> For making me thy Father, and thy Judge;
> Thou art my Daughter still.[1])

[1]) p. 65.

Lavinia und Rossano treten im Drama wenig hervor.

Altamont's Charakterzeichnung ist, wie schon erwähnt, wenig gelungen. Er ist zu sehr Liebhaber, zu wenig Mann. Die Schuld Calista's scheint ihm wenig nahe zu gehen, und sein Zorn ist nach dem Tode Lothario's verraucht. Trotz ihres Fehltrittes liebt er Calista so glühend, daß er ihren Tod nicht ertragen kann und leblos an der Seite der Angebeteten zu Boden sinkt. An seiner Leiche spricht Horatio die Moral des ganzen Stückes:

> By such Examples are we taught to prove
> The Sorrows that attend unlawful Love;
> Death, or some worse Misfortunes, soon divide
> The injur'd Bridegroom from his guilty Bride:
> If you would have the Nuptial Union last,
> Let Virtue be the Bond that ties it fast.[1])

In London selbst erlebte das Drama eine große Reihe von Aufführungen und erweckte vielfach Nachahmungen. So zeichnete Richardson (1689—1761) nach Lothario den Lovelace seines Romanes *Clarissa Harlowe.* Auch im Auslande fand „die schöne Büßerin" Anerkennung. Wiederholt wurde das Stück ins Französische übersetzt, uud auch in Deutschland ist es bearbeitet worden. Seckendorff's *Kallisto* geht z. B. auf Rowe's Tragödie zurück; im Jahre 1780 wirkten Goethe und Corona Schroeter bei einer Aufführung dieses Stückes mit. Bemerkenswert ist, daß *The Fair Penitent* das einzige der Dramen Rowe's ist, in dem nicht gekrönte Häupter auftreten. Er selbst weist im Prologe auf diesen Umstand hin:

> No Princes here lost Royalty bemoan,
> But you shall meet with Sorrows like your own.

---

[1]) p. 70.

4. *Ulysses.*

Sein nächstes Drama, die klassische Tragödie *Ulysses*, widmete der Dichter: To the Right Honourable Sidney Lord Godolphin, Lord High-Treasurer of England and Knight of the most Noble Order of the Garter. Es ging im Jahre 1705 über die Bühne des Queen's Theatre und wurde nur neunmal aufgeführt, da es beim Publikum lange nicht den Beifall fand, dessen sich die früheren Stücke zu erfreuen hatten.

Im übrigen kann ich es mir ersparen, auf diese Tragödie näher einzugehen, da sie nach Inhalt und Komposition ausführlich von Gilde behandelt worden ist. Ich verweise hier auf Gilde's Königsberger Dissertation aus dem Jahre 1903: *Die dramatische Behandlung der Rückkehr des Odysseus bei Nicholas Rowe, Robert Bridges und Stephen Phillips*, pag. 8—29.

Im großen und ganzen kann ich mich dem Urteil Gilde's über unser Drama anschließen. Es zeigt eine Menge von Schwächen sowohl im Aufbau der Handlung als auch ganz besonders in der Charakteristik der Personen. Wenn diesen Schwächen auch einige Vorzüge gegenüber stehen — diese liegen hauptsächlich auf dem Gebiete der Verskunst — so wiegen sie erstere doch nicht auf. „Durch die französierende und moralisierende Richtung damaliger Zeit und durch das Einzwängen der Handlung in die Einheit des Ortes bis zum letzten Akte wurde eine Umgestaltung des Epos bewirkt, deren Anerkennung nur möglich war in einer Zeit, in der die humanistischen Studien stark zurückgegangen waren. Rowe's Ulysses ist folglich eine zeitgemäße Umformung der Odyssee unter Einwirkung von Granville's *Heroick Love*. Im Mittelpunkte steht Penelope's Tugend, die bei der Rückkehr des Gatten im Kampfe gegen die Untugend siegt.“ [1])

[1]) Gilde, p. 29.

5. *The Royal Convert.*

Wiederum zwei Jahre später, im Jahre 1707, trat Rowe mit einer neuen Tragödie, *The Royal Convert*, an die Öffentlichkeit und zwar in Haymarket. Er widmete dieses Drama bei seiner Veröffentlichung „to the Right Honourable Charles Lord Hallifax."

Inhalt:

Hengist, König von Sachsen, hat vor seinem Tode seine beiden Söhne Hengist und Aribert schwören lassen, nie den alten Göttern untreu zu werden oder eine Christin zu heiraten. Trotzdem hat sich Aribert heimlich mit einer christlichen Fürstentochter, Ethelinda, vermählt und ist sogar selbst zum Christentum übergetreten. König Hengist hat Ethelinda gelegentlich einer Jagd in ihrem Schlupfwinkel, den ihr Aribert als Zufluchtsstätte angewiesen hat, entdeckt und mit sich an den Hof genommen. Er entbrennt in heißer Liebe zu ihr und beschließt, sie zu der Seinen zu machen.

Da Hengist jedoch mit Rodogune, der Schwester des Sachsenfürsten Offa, verlobt ist und dieser schon über die lange Verzögerung der Hochzeit empört mit Krieg droht, soll Aribert an seine, des Königs, Stelle treten und sich mit Rodogune vermählen, um so Krieg und Unheil vom Lande abzuwenden. Vergeblich fleht Aribert den Bruder an, von seinem Plane abzulassen; er ist der Jüngere und muß gehorchen. Er selbst soll entscheiden, ob die Geliebte Hengist's des Königs würdig sei. Bei dem nun folgenden unverhofften Wiedersehen der Vermählten wird Seofrid, der greise Ratgeber des Königs, in das Geheimnis der beiden eingeweiht.

Um das dem Königshause drohende Unheil abzuwenden, verhilft Seofrid der jungen Christin zur Flucht ins Lager des Britenkönigs Ambrosius. Aribert nimmt

alle Schuld auf sich und enthüllt dem Bruder sein Verhältnis zu Ethelinda. Aufs höchste erzürnt läßt Hengist ihn in Ketten legen und zum Tempel führen, wo er noch selbigen Tages den Opfertod erleiden soll.

Rodogune liebt Aribert von ganzem Herzen und faßt den Entschluß, ihn zu retten. Im Augenblicke der höchsten Not, als Aribert schon zum Altare geschleppt wird, dringt sie mit Offa und dessen Truppen in den Tempel ein und befreit den Geliebten aus seinen Banden. Gleichzeitig wird Ethelinda, die auf ihrer Flucht von Offa's Kriegern gefangen worden ist, hereingeführt. Sie erkennt ihren Gemahl und eilt, an seiner Brust Schutz zu suchen. Diesen Anblick kann Rodogune nicht ertragen. Sie beschließt, die Nebenbuhlerin zu vernichten, und da sie sieht, daß sie Aribert's Liebe nie erringen kann, gewährt sie ihm die Bitte, mit seinem jungen Weibe sterben zu dürfen.

Vor den Augen Aribert's läßt Rodogune ihre unglückliche Rivalin auf die Folterbank spannen, als die Nachricht kommt, der König und die Briten seien da, um die Gefangenen zu befreien. Es entspinnt sich ein heftiger Kampf, in dem Hengist tötlich verwundet wird. Sein letzter Atemzug noch ist ein Fluch für seinen Bruder. Rodogune wird des Landes verwiesen und verläßt, das ganze Männergeschlecht verwünschend, den Saal. Aribert ist jetzt König von Britannien und kann sich endlich mit der Geliebten vereinigen.

Eine genaue Quelle für das Stück vermag ich nicht anzugeben. Gibbon vermutet, daß der Dichter den Charakter und den Namen der Rodogune von Procop übernommen habe, da kein englischer Schriftsteller eine solche Prinzessin erwähne.[1]) Mir scheint es jedoch

[1]) Ward III, p. 436[8].

mindestens ebenso wahrscheinlich, daß Rowe sich teilweise an Corneille's *Rodoyune* angeschlossen hat, die mir einige Ähnlichkeit mit *The Royal Convert* aufzuweisen scheint. Hierfür spricht nicht nur der in beiden Stücken vorkommende Name, sondern auch das Vorhandensein von anderen verwandten Zügen. Hier wie dort handelt es sich um die Liebe zweier Brüder zu einem Mädchen. Bei Rowe wird Ethelinda von Hengist und Aribert begehrt, bei Corneille Rodogune von Seleukus und Antiochus; beiden Brüderpaaren geht der Besitz der Geliebten über Krone und Reich. Auch der Schluß der Tragödien weist Ähnlichkeiten auf. Während die älteren Prinzen getötet werden, erringen die jüngeren glücklich die Geliebte und besteigen mit ihr den verwaisten Thron. Die Person, die dem Glücke noch hinderlich im Wege gestanden hat, wird unschädlich gemacht: Cleopatra nimmt Gift — Rodogune wird verbannt. Beide sind bis zum letzten Augenblicke haßerfüllt gegen das endlich vereinigte Liebespaar. In beiden Dramen besteigt der junge König den Thron von Fluch und bösen Wünschen verfolgt. Bei Corneille ist es die eigene Mutter, die ihrem Sohne eine Verwünschung entgegenruft, Rowe legt dem sterbenden Hengist noch einen Fluch für den Bruder und Nachfolger in den Mund.

Diese angeführten Tatsachen sind allerdings die einzigen, die miteinander eine gewisse Ähnlichkeit haben. Sonst sind die beiden Stücke in Anlage und Verwertung des Stoffes sowie in der Charakterzeichnung grundverschieden, sodaß Rowe, wenn ihm die *Rodogune* des Corneille bei Abfassung seiner Tragödie vor Augen geschwebt hat, doch nur einen ganz geringen Teil derselben benutzt hat, und im übrigen das Drama sein eigenes Werk ist.

Komposition:

The Royal Convert zeigt gegenüber den vorerwähnten Tragödien Rowe's einen gewissen Rückschritt, sowohl in stofflicher Hinsicht, als auch mit Bezug auf die Charakteristik. Schon dadurch, daß der Verfasser den bekannten Stoff von den „feindlichen Brüdern" in die englische Urgeschichte verlegt, schafft er Gestalten von historischer Unwahrscheinlichkeit, „Early English unrealities." [1]) Die Tragik fehlt der Tragödie vollkommen, und selbst die Forderung der alten französischen *tragédie,* nach der das Stück traurig zu enden hat, wird nicht erfüllt. Der Tod des Hengist und die Verbannung der Rodogune haben nichts Tragisches an sich und erfüllen uns eher mit Befriedigung. Der Ausgang ist für die Hauptbeteiligten ein derartig glücklicher, daß „die Geschichte einen reinen Komödienschluß gewinnt." [2]) Allzu unwahrscheinlich und an den Haaren herbeigezogen kommt mir das plötzliche Eintreffen der rettenden Personen gerade im Augenblicke der höchsten Gefahr vor. Aribert wird den Händen der fanatischen Priester in dem Augenblicke entrissen, als er von ihnen zum Opfertode geschleppt wird. Ebenso unvermutet und rechtzeitig erscheinen Oswald und Hengist, um Ethelinda vor der eifersüchtigen Wut Rodogune's zu schützen, die ihr Opfer schon auf die Folterbank gespannt hat.

Die Charaktere Aribert's und Ethelinda's sind gut und einheitlich durchgeführt. Beide treten uns als Menschen gegenüber, die in inniger Liebe an einander hängen. Diese ihre Liebe, noch viel mehr aber ihr starker christlicher Glaube bewirken, daß sie selbst in Augenblicken der größten Gefahr den Mut nicht verlieren und ihr

---

[1]) Ward III, p. 436.

[2]) Rapp, p. 154.

Schicksal vertrauensvoll in Gottes Hand legen. Besonders Ethelinda zeigt sich in dieser Hinsicht als echte Christin, die den Geliebten, wenn er zu verzagen droht, immer wieder tröstet und aufrichtet. Vor allem die Scene zwischen Aribert und Ethelinda im Tempel, wo sie vereint ihre letzte Stunde erwarten, ist dem Verfasser glänzend gelungen. Ich führe hier das Urteil Ward's an: „The scene, however, where the Christian Ethelinda discourses to her Aribert — about to suffer death in her company — on the consolations of the Christian faith, reveals an elevation of sentiment to which Rowe rarely attains, and I cannot but think this passage superior to any but a few to be found in English tragedies attempting to treat the great theme of Christan martyrdom.“ [1]) Den tiefen Glauben Ethelinda's zeigen uns am besten die Worte, die sie an Aribert richtet:

If our dear Hopes,
If what we value most on Earth, our Loves,
Are blasted thus by Death's untimely Hand;
If nothing good remains for us below,
So much the rather let us turn our Thoughts,
To seek beyond the Stars our better Portion;
That wond'rous Bliß which Heav'n reserves in store,
Well to reward us for our Losses here;
That Bliß which Heav'n, and only Heav'n can give,
Which shall be more to thee than Ethelinda,
And more to me — Oh, vast Excess of Happiness!
Where shall my Soul make room for more than Aribert! [2])

Unverständlich bleibt es, warum Aribert seine Liebe zu Ethelinda nicht sofort dem Bruder offenbarte, den er doch innig liebte und von dem er wußte, daß auch er ihm herzlich zugetan war.

Die Charakterzeichnung des Königs Hengist ist Rowe weniger gut gelungen. Anfangs empfinden wir aufrichtige

[1]) Ward III 437
[2]) p. 76

Teilnahme für ihn, der aus politischen Gründen gezwungen ist, Rodogune zu heiraten, dabei aber mit seinem Herzen in Widerstreit gerät, das ihn zu Ethelinda zieht. Später jedoch schlägt diese Teilnahme ins Gegenteil um, wenn man sein Verhalten dem Bruder gegenüber betrachtet. Um sich seines Weibes zu bemächtigen, scheut er sogar vor einem Brudermord nicht zurück, und noch seine letzten Worte sind ein Fluch für den glücklichen Nebenbuhler.

Rodogune's Verhalten steht in krassem Gegensatze zu dem der Ethelinda. In den beiden Frauengestalten hat Rowe den Unterschied zwischen Heiden- und Christentum so recht zum Ausdrucke bringen wollen. Weibliches Mitgefühl ist den Heiden fremd. Ihr Haß gegen die Nebenbuhlerin kennt keine Grenzen, und selbst den Geliebten will sie dem Tode weihen, da er für sie unerreichbar ist.

The Royal Convert schließt nicht wie die übrigen Dramen Rowe's, mit einer Nutzanwendung, sondern klingt in dem Wunsche aus, der alte Zwist zwischen den einzelnen Stämmen möge vergessen sein und eine Hand sie unter einem Namen regieren:

> Picts, Saxons, Angles, shall no more be known,
> But Briton be the noble Name alone.

Die Moral, die natürlich nicht fehlen darf, ist im Epiloge enthalten:

> The Moral of this Play being rightly scann'd,
> Is, He that leaves his nown dear Wife is damn'd.

Wahrlich eine wunderbare Nutzanwendung zu dem Drama.

---

6. *Jane Shore* und 7. *Lady Jane Gray.*

In Rowe's dramatischer Tätigkeit folgt nun eine längere Pause, die durch sein verdienstvollstes Werk, eine

kritische Ausgabe der Dramen Shakespeare's nebst einer Biographie des Dichters, im Jahre 1709 unterbrochen wird. Die eingehende Beschäftigung mit Shakespeare hat auf Rowe sichtlich eine große Wirkung ausgeübt. Im Jahre 1714 erschien sein Drama *The Tragedy of Jane Shore*, dem 1715 *The Tragedy of the Lady Jane Gray* folgte. Beide bedeuten einen großen Fortschritt gegenüber den früheren Tragödien und stehen unter dem Einflusse von Shakespeare's Dramen. Rowe selbst sagt, Jane Shore sei in Nachahmung von Shakespeare's Stil geschrieben. Dies ist ihm zum Teil auch gelungen, aber eben auch nur in Bezug auf den Stil. Handlung und Charakteristik lassen viel zu wünschen übrig und können in keiner Weise mit Shakespeare's unsterblichen Werken in Vergleich gestellt werden. Trotzdem hat Rowe mit seinen letzten Dramen sicher das Beste seines Könnens geliefert. „Er hat das glückliche Schicksal gehabt, mit seinem besten Stück zu schließen und so wenigstens am Schluß gezeigt zu haben, was ihm als Ideal einer modernen Tragödie vorgeschwebt hatte.“[1])

Ich kann mich bei der Besprechung dieser beiden historischen Dramen kürzer fassen, da sie einmal bekannter sind als die übrigen, dann aber auch von den meisten Literaturhistorikern behandelt werden.

Jane Shore wurde im Jahre 1713 oder 1714 zu Drury Lane und später in sämtlichen Theatern der Hauptstadt aufgeführt. Da das Stück den Beifall des Publikums fand, wurde es an neunzehn Abenden hintereinander gespielt und hielt sich auch später noch lange Zeit auf der Bühne. Rowe widmete sein Drama dem Herzog von Queensbury.

Jane Shore, die ehemalige Geliebte Eduards IV.,

[1]) Rapp, 283.

ist nach dessen Tode in die größte Not geraten. Alles wendete sich gegen sie. Lord Hastings dringt zur Nachtzeit in ihre Gemächer, um ihr Gewalt anzutun. Nur die Dazwischenkunft Dumont's — es ist in Wirklichkeit ihr vermeintlich toter Gemahl — befreit sie aus den Händen des Wüstlings. Gloster, der mit allen Mitteln versucht, die Krone Englands für sich zu gewinnen, verspricht ihr hohe Ehren und die Rückgabe sämtlicher Besitzungen, wenn sie Zeugnis ablege, Eduards Kinder seien nicht ehelicher Geburt und deshalb nicht würdig, den Thron zu besteigen. Sie weigert sich entschieden, ein derartiges Verbrechen an den Söhnen des Königs zu begehen und wird deshalb von Gloster zum Hungertode verdammt. Vor den Augen des Zuschauers endet sie ihr qualvolles Dasein.

In dem Herzog von Gloster finden wir genau den Shakespeare'schen Gloster wieder. Dieselbe ränkevolle, hinterlistige, vor keinem Verbrechen zurückbebende Gestalt, wie sie uns Shakespeare in seinem „Richard III." vorführt, tritt uns hier entgegen. Seine Charakterzeichnung ist dem Dichter wohl gelungen.

Hastings ist ein Wüstling, der sich von seinen Leidenschaften völlig beherrschen läßt. Doch kann man ihm wenigstens insofern die Achtung nicht versagen, als er auf die Pläne Glosters nicht eingeht und dem alten Königshause die Treue bewahrt.

Das größte Interesse beanspruchen, wie immer bei Rowe, die Frauengestalten. Alicia, die ehemalige Geliebte Hastings, ist eine äußerst sinnliche Person, die sich durch die Eifersucht zum Äußersten treiben läßt. Von dieser Leidenschaft beherrscht, opfert sie kalten Blutes Jane Shore und mit dieser den Geliebten und geht schließlich selbst daran zu Grunde.

Jane Shore tritt uns im Drama als unglückliches,

unserer vollen Teilnahme würdiges Weib entgegen. Ihre frühere Leichtlebigkeit hat sie gänzlich abgelegt. Sie ist jetzt nur noch das treue Weib, das den Gatten betrauert und keinem anderen angehören will. Auch sie offenbart sich als treue Anhängerin der Kinder Eduards, trotzdem sie durch ihn ins Unglück gekommen ist. Sie erleidet lieber den Tod als den Forderungen Gloster's nachzugeben und Verrat an ihnen zu begehen.

Die letzte Tragödie Rowe's, *Lady Jane Gray*, die der Prinzessin von Wales gewidmet wurde, folgte im Jahre 1715 und erlebte in Drury Lane und Covent Garden eine Reihe von Aufführungen.

Das Drama behandelt bekannte historische Tatsachen. Nach dem Tode des evangelischen Königs Eduard soll die Tochter Heinrich's VIII., die in katholischem Glauben erzogen worden ist, den Thron besteigen. Eine Anzahl von Fürsten, unter ihnen die Grafen von Northumberland und Suffolk, fürchten deshalb für ihren Glauben und ihre Sicherheit und erklären Lady Jane Gray, eine Nichte Heinrich's VIII., für die Nachfolgerin Eduard's. Ihre Vermählung mit Lord Guilford Dudley soll dem Lande einen evangelischen Herrscher geben. Das Glück will dem jungen Paare jedoch nicht wohl. Der größte Teil des Volkes und des Adels steht auf Seiten Maria's, der Tochter Heinrichs, sodaß es dieser gelingt, Jane und ihren Gatten gefangen setzen zu lassen. Man bietet ihnen die Freiheit an unter der Bedingung, daß sie zum Katholizismus übertreten. Als beide diese Zumutung entrüstet von sich weisen, werden sie auf Befehl Maria's hingerichtet.

Die Gestalt der Heldin, die anfangs etwas in den Hintergrund tritt, leuchtet später um so mehr hervor. Von Anfang an ist sie sich ihrer Aufgabe bewußt, dem Lande den evangelischen Glauben zu erhalten, und sie geht gerne an diese Aufgabe heran, trotzdem sie die Ge-

fahr wohl kennt, die ihrem jungen Leben droht. Bis zum letzten Augenblicke hält sie an ihrem Glauben fest und erleidet gerne für ihn den Tod. Diese Opferfreudigkeit tritt bei Guilford weniger hervor. Er ist in der Hauptsache der liebende, leidenschaftliche Gatte und der treue, edelmütige Freund.

Das letztere muß man auch von Pembroke sagen. Wenn er auch eine Zeit lang durch die Politik von Guilford getrennt wird, so bewahrt er ihm doch bis zum letzten Augenblicke wahre, freundschaftliche Gesinnung. Ich komme später noch einmal auf unser Drama zurück.

Rowe als Dramatiker.

Nachdem ich so die einzelnen Dramen Rowe's nach Inhalt und Komposition besprochen habe, sei es mir gestattet, auf die Fähigkeiten Rowe's als Dramatiker näher einzugehen. Es sollen die Eigentümlichkeiten unseres Dichters betrachtet werden, die Art und Weise, wie er Sprache und Reim behandelt und dem Geschmacke seines Publikums Rechnung trägt. Was Ward von Rowe als tragischem Dichter sagt, soll mir hier als Richtschnur dienen:

„In dramatic power, as exhibiting itself in characterisation, he cannot be said to have excelled. Of a genuinely poetic touch he shows few signs. His plays are still occupied almost entirely with themes of „heroic love"; on this pivot everything is made to turn, whatever other passions may be nominally brought into play. In the invention of situations exciting terror or pity Rowe is fertile and skilful; he is fond of night-scenes, and of all the outward machinery of awe and gloom. But he rarely exhibits any natural force even in his most effective passages, and is wanting in impetus or in aspiring ardour, where some exceptional movement of the kind seems to be demanded by his theme. His most distinctive and most praise-worthy feature lies in the greater degree of refinement to which in expression if not in sentiment he has attained. Rowe is indeed far from being an English Racine;

his style is too tame to rise to the dignified beauty and exquisite grace proper to the great French tragedian; but he is at least subject to none of those grosser influences which depressed the higher impulses of so many dramatists whose creative genius was not inferior to his own."[1])

Diesen Worten Ward's habe ich nur wenig hinzuzusetzen, und meine Aufgabe soll es in der Hauptsache sein, sein Urteil zu begründen, weiter auszuführen und teilweise zu ergänzen.

Wie schon erwähnt, liegt Rowe's Bedeutung weniger auf dramatischem Gebiet, als in seiner Fähigkeit als Übersetzer und vor allem in seinen Verdiensten um die Shakespeare-Forschung, die er durch die kritische Herausgabe der Werke dieses Meisters in Fluß gebracht hat. Seine Dramen selbst, vielleicht mit Ausnahme von zweien oder dreien, sind ziemlich wertlos, und selbst seine besten Tragödien zeigen immerhin bedenkliche Schwächen. Wie schon aus Ward's Kritik hervorgeht, weisen Rowe's Dramen dadurch, daß der Dichter allen ihm eigentümliche Züge aufprägt, eine große Menge von Ähnlichkeiten auf. Schon rein äußerlich betrachtet muß uns diese Tatsache auffallen. Dazu kommt noch, daß Rowe vollständig der Zeitrichtung Rechnung trägt und seine Dramen diesem Geschmacke gemäß aufbaut.

Wie zur damaligen Zeit üblich, geht jedem Drama ein Prolog voran, während ein Epilog dem Stücke folgt. Der Prolog, der immer von einem der mitwirkenden Schauspieler gesprochen wurde, dient unserem Dichter dazu, das Publikum mit dem Inhalte des folgenden Stückes schon vorher bekannt zu machen und „das Auditorium für den Dichter, oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einzunehmen."[2]) Außerdem enthält der Prolog meisten-

---

[1]) Ward III, 433.

[2]) Lessing, *Dramaturgie* 7.

teils noch allgemeine Bemerkungen über politische oder literarische Strömungen und Begebenheiten. Vom Epilog, stets von einer Schauspielerin und zwar meistens von Mrs. Bracegirdle gesprochen, gelten die Bemerkungen Lessing's im siebenten Stücke der Dramaturgie. Er enthält in der Hauptsache eine Nutzanwendung und Bemerkungen über die geschilderten Sitten, ergeht sich auch des öfteren in launigen Betrachtungen über die damalige Zeit und das Publikum. Prolog und Epilog sind in allen Fällen vom Dichter selbst verfaßt. Außer dem von Rowe selbst gedichteten Prolog zu *Jane Gray* ist ein von unbekannter Hand ihm zugegangener vorhanden, den er seiner Ausgabe auch beigefügt hat Jedes der Dramen ist einer einflußreichen Person Englands, meist dem höchsten Adel angehörig, gewidmet. Auch dies entspricht der Sitte der damaligen Zeit. *Lady Jane Gray* enthält außerdem noch eine Vorrede.

Rowe lebte zu einer Zeit, zu welcher das Theater ausschließlich moralischen, d. h. die Moral der Zuschauer bessernden Zwecken diente. Besonders die Tragödie suchte in dieser Hinsicht zu wirken, und es gibt wohl kaum ein Drama aus jener Zeit, das an dieser moralischen Tendenz nicht festhielt. Selbst die meisten Lustspieldichter der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts blieben dieser Gepflogenheit treu. Rowe mit seinen Tragödien machte natürlich keine Ausnahme, und es gibt sogar Literaten, die die „Eigentümlichkeit dieses Dichters besonders darin zu finden geglaubt, daß er, der Erste, den moralischen Endzweck des Dramas in entschiedener Weise betont habe.“ [1]) Dieses ist nicht der Fall; denn, wie gesagt, finden wir diesen lehrhaften Ton schon lange vor ihm auf der englischen Bühne. Jedenfalls aber ge-

[1]) Prölß 317.

hört er zu den Dichtern, die am nachdrücklichsten die Moral in ihren Werken betonen und zum Ausdruck bringen. Rowe's sämtliche Stücke sind auf diese Tendenz hin verfaßt, und zum Überfluß wird die Nutzanwendung am Schlusse der Tragödie den Zuschauern klar und deutlich zugerufen. Immer zwar paßt die Moral nicht ganz zum Inhalte des Dramas, und meistens ist sie ziemlich banal und selbstverständlich. Wie wunderlich z. B. mutet es uns an, wenn in *The Fair Penitent* Horatio an der Leiche Altamont's die erschütternde Moral ausspricht:

> By such Examples are we taught to prove,
> The Sorrows that attend unlawful Love;
> Death, or some worse Misfortunes, soon divide
> The injur'd Bridegroom from his guilty Bride:
> If you would have the Nuptial Union last,
> Let Virtue be the Bond that ties it fast.

In einem einzigen Falle hat Rowe sein Drama nicht mit einer Nutzanwendung geschlossen: *The Royal Convert.* Ausgesprochen jedoch mußte sie werden, und ist es nicht im Drama selbst, so doch im Epilog.

Sämtliche Prologe und Epiloge sind in fünffüßigen gereimten Jamben geschrieben, und zwar wechseln Reimpaare und dreizeilige Reime in unregelmäßiger Weise ab. Die Tragödien selbst sind im Blankvers verfaßt, wie es schon seit Marlowe's Zeiten allgemein üblich geworden war. Doch wird die Regelmäßigkeit des Blankverses nicht allzu selten durch gereimte Verse unterbrochen. Vor allem weisen sämtliche Aktschlüsse derartige Reimverse auf; jedoch finden wir auch innerhalb des Aktes, besonders beim Schluß einer Szene oder beim Abgang der Hauptpersonen solche Unterbrechung des Blankverses durch den Reim. In den meisten Fällen ist mit diesen Stellen gleichzeitig ein erhöhtes Pathos verbunden. Auch hier finden wir die Mischung von ge-

paarten und dreizeiligen Reimen. Am Aktschluß ist der letztere in der Mehrzahl vertreten. Die Anzahl der gereimten Verse schwankt zwischen zwei und acht. Ersterer ist allerdings sehr selten; aber sechs bis acht Zeilen treten uns sehr häufig entgegen. Einige Stellen weisen sogar eine beträchtlich größere Anzahl von gereimten Versen auf. *The Royal Convert* z. B. schließt mit 21 gereimten Versen, von denen 18 gepaart sind. Prosa, die wir noch bei Shakespeare sehr häufig finden, hat unser Dichter überhaupt nicht verwandt, abgesehen von einzelnen Scenen, in denen Briefe oder andere Schriftstücke verlesen werden, wo also die ungebundene Rede völlig am Platze und ganz natürlich ist.

Die Reime selbst machen den Eindruck, als ob Rowe sich nicht allzuviel Mühe mit ihnen gegeben hätte. Wir finden eine große Menge von höchst unreinen Reimen, was allerdings teilweise auf den damaligen Sprachgebrauch und zum geringen Teil wohl auch auf dialektische Eigentümlichkeit zurückzuführen ist.

Der Blankvers selbst ist im allgemeinen gut durchgeführt, doch finden wir auch hier, ebenso wie bei Shakespeare, eine Anzahl von Versen, die von der regelmäßigen Form des fünffüßigen Jambus abweichen. Neben dem Blankvers mit männlichem Ausgang finden wir auch elfsilbige Verse, Verse mit weiblichem Ausgang:

Altho' they make me curse my Fame and Fortune
(Tamerlane p. 11.)
May make me large Amends for all my Bounty
(Ulyßses p. 24.)

Auch der Alexandriner, also der zwölfsilbige Jambus, kommt hin und wieder vor:

Thy Head should pay the Forfeit of thy Insolence.
(Step-Mother 61.)

Of my Soul's vow'd Devotion, I will part with thee;
(Thou Cruel, to command it!) I will part with thee.
(Tamerlane p. 13.)

Mitunter finden wir zu Anfang eines Verses statt eines Jambus einen Trochäus:

Honour and Greatness, all that fires the Hero.
(Step-Mother p. 23.)
Mourning, Misfortune, Cares and Anguish dwell.
(Fair Penitent p. 53.)

Neben den regelmäßigen längeren Versen finden sich kürzere und abgebrochene, meist in erregter Rede und um besonderen Nachdruck hervorzubringen:

And do thee ample Justice.
Turn to him.
Horatio!
To that Insolent.
My Friend! (Fair Penitent p. 40.)

Durch diese unregelmäßige Versbildung wird ein lebhafterer Rhythmus hervorgebracht, der die Gleichmäßigkeit des Blankverses angenehm unterbricht.

Unter den Reimen finden wir eine sehr geringe Mannigfaltigkeit. Immer wieder stoßen wir auf dieselben Wörter. Da kommt z. B. der Reim *prove: Love* mindestens fünfmal vor. Ähnlich ist es mit anderen Reimen, wie *move: Love*; *forget: great; cease: Peace* u. a. m.

Überhaupt liebt Rowe die Wiederholung von Wörtern oder ganzen Ausdrücken. Das Wort *prithee* erscheint sehr häufig in den verschiedensten Verbindungen: *I prithee Peace; Prithee no more*; *I prithee yield.* Als besonders in die Augen fallend möchte ich ein Beispiel aus „*The Ambitious Step-Mother*" anführen. Es heißt dort auf Seite 13:

. . . . . , I have been amaz'd
To see her more than manly Strength of Soul,

Cautious in good Success, in bad unshaken;
Still arm'd against the uncertain Turn of Chance,
Untouch'd by any Weakness of her Sex,
Their Superstition, Pity, or their Fear;
And is a Woman only in her Cunning.

Einige Seiten weiter:

Be fix'd my, Soul, fix'd on thy firm Basis:
Be constant to thy self; nor know the Weakness,
The poor Irresolution of my Sex:
Disdain those shews of Danger, that would bar
My Way of Glory . . . . . (pag. 17.)

Seite 23:

. . . . . tho' my Soul
Shares in my Sex's Weakness, and would fly
From Noise and Faction, and from fatal Greatness.

Ferner auf Seite 54:

My helpless Sex by Nature stands expos'd
To all the Wrongs and Injuries of Fortune;

Und endlich auf Seite 61:

On that Condition all the Sex's Privileges
Are founded . . . . . .
. . . . . you were made for
The Weakness and Necessities of Nature:
Ill are your feeble Souls for Greatness suited.

Rowe liebt es außerdem, eine Reihe von abstrakten Substantiven nebeneinander zu stellen, entweder in heftiger, zürnender Rede, oder zum Ausdruck wilden Schmerzes und größter Verzweiflung. Wir finden daher öfter Verse wie:

Racks, Tortures, Madness, seize me! Oh confusion,
Distraction! Fury! Sorrow! Shame! and Death!
Love, Death! Moneses! Nature can no more.

und noch eine Reihe von ähnlichen.

Die drei Einheiten festzuhalten hat sich Rowe augenscheinlich sehr bemüht, wenn ihm dies auch nicht

ganz gelungen ist. Die meisten seiner Dramen enthalten für den Ort eine genaue Angabe. So lesen wir:

Tamerlane: Scene Tamerlane's Camp.
The Fair Penitent: Scene Sciolto's Palace and Garden, with some part of the Street near it, in Genoa.
Ulysses: Scene Ithaca.
The Royal Convert: Scene in Kent.
Jane Shore: Scene London.

The Ambitious Step-Mother und *Lady Jane Gray* zeigen keine derartige Bestimmung. Wenn sich nun auch die Handlung innerhalb dieser vorgesteckten Grenzen abspielt, so kann man doch nicht von einer Einheit des Ortes reden. Denn wenn z. B. in *Jane Shore* die einzelnen Scenen abwechselnd im Tower, in einem Zimmer in Jane Shore's Haus, am Hofe und auf der Straße spielen, so ist das eben keine Einheit. Diese Auffassung von der Einheit des Ortes, daß ein ganzer Palast oder ein ganzer Ort als Einheit gelten solle, hat Rowe von Corneille und überhaupt von den Franzosen übernommen, die ja für den Geschmack der damaligen Zeit auch in England maßgebend waren. Am besten ist die Einheit des Ortes im *Ulysses* gewahrt worden, wo die ersten vier Akte als Schauplatz „*A Palace*" angeben, und nur der fünfte mit dem Ort wechselt und in „*The City*" spielt. *Jane Gray*, das ja, wie erwähnt, nach Shakespeare'schem Muster verfaßt ist, zeigt auch den bei Shakespeare häufigen Szenenwechsel innerhalb des Aktes. Zweimal finden wir im fünften Akte z. B. die Anmerkung: *the Scene draws and discovers* . . . . .

Ähnlich verhält es sich mit der Einheit der Zeit. Von der Einheit der Alten ist natürlich dabei nicht die Rede. Auch hier folgt Rowe seinen französischen Lehrmeistern und dehnt den Tag bedeutend aus. Aber selbst dann häuft er in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum

derartig viel Ereignisse zusammen, daß eine Vollendung aller dieser Begebenheiten in der gedachten Zeit kaum möglich ist.

Die Einheit der Handlung ist in einigen Dramen recht gut, in anderen dagegen nur mangelhaft gewahrt.

Eigentümlich für Rowe ist es, daß er mit verhältnismäßig geringem Personenmaterial arbeitet, wenigstens im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und Vorgängern. Besonders weibliche Rollen finden wir sehr wenige. In allen Stücken außer in zweien — *The Ambitious Step-Mother* und *Fair Penitent* — spielen nur zwei Frauen mit, die dann auch stets eine wichtige Rolle haben. Die größte Personenzahl finden wir im *Ulysses,* wo dreizehn männliche und zwei weibliche Personen auftreten; allerdings spielen auch hier eigentlich nur fünf Männer eine Rolle.

Ein Vergleich der Rowe'schen Tragödien zeigt uns, daß sie alle sieben ein und dasselbe Grundmotiv behandeln: die heroische Liebe. Zwar finden wir auch andere Leidenschaften vertreten; doch verschwinden diese vollkommen hinter dem Hauptthema. Die heroische Liebe, d. h. die Liebe, die alles überwindet, Not und Gefahr überdauert und sich angesichts des Todes noch bewährt, ist der Punkt, um den sich in den Dramen unseres Dichters alles dreht. *The Ambitious Step-Mother* zeigt zwei solcher Paare, bei denen sich diese innige Liebe offenbart. Amestris wird von Mirza tödlich verwundet und stirbt in den Armen des ihr eben angetrauten Artaxerxes. Dieser ist über den Verlust seines Weibes untröstlich; er will allein nicht weiterleben und gibt sich an ihrer Leiche den Tod. Bei dem zweiten Paare ist diese Liebe allerdings nur einseitig, aber um so rührender. Trotzdem Cleone weiß, daß ihre heiße Liebe zu Artaxerxes unerwidert bleibt und er ihr ewig verloren ist, unternimmt sie das Wagnis, verkleidet in den Tempel

zu dringen, um den Geliebten zu befreien. Verzweifelt gibt sie sich den Tod, als sie sieht, daß er ihren Worten nicht traut, um ihn auf diese Weise zu überzeugen und zur Flucht zu bewegen.

In sämtlichen Stücken Rowe's finden wir zwei Paare, bei denen sich die heroische Liebe dergestalt offenbart. Im *Tamerlane* sind es Moneses—Arpasia und Axalla—Selima, besonders was die beiden ersteren anbetrifft, in *The Fair Penitent* Altamont und Calista einerseits, Calista und Lothario andrerseits. Eine Zusammenstellung der Personen, die einander lieben, oder eine die andere begehren, ohne Gegenliebe zu finden, oder auch nur zur Befriedigung ihrer sinnlichen Lüste zu gelangen, zeigt eine große Mannigfaltigkeit, aber auch viele gemeinsame Züge.

I. *The Ambitious Step-Mother:*

Artaban → Cleone → Artaxerxes ↔ Amestris ← Mirza.

II. *Tamerlane*:

Axalla ↔ Selima ← Omar.
Moneses ↔ Arpasia ← Bajazet.

III. *The Fair Penitent:*

Altamont → Calista → Lothario.
Horatio ↔ Lavinia.

IV. *Ulysses:*

Eurymachus, Antinous → Penelope ↔ Ulysses.
Telemachus ↔ Semanthe.

V. *The Royal Convert:*

Rodogune → Aribert ↔ Ethelinda ← Hengist.

VI. *Jane Shore*:

Alicia → Hastings → Jane ↔ Dumont.

VII. *Lady Jane Gray:*

Guilford ↔ Jane ← Pembroke.[1])

Wie diese Zusammenstellung zeigt, bietet das Liebesleben in Rowe's Dramen viel Ähnliches. Sämtliche Stücke weisen ein oder zwei Paare auf, die einander lieben. In allen Fällen, mit einer einzigen Ausnahme, wird ein Teil dieser Paare von einer dritten Person begehrt, und zwar ist es meistens das Weib, das von einem anderen Manne zur Gattin oder Geliebten verlangt wird. *The Fair Penitent* ist es nicht die Frau, welche begehrt wird, sondern welche selbst einen anderen Mann liebt. Am verwickeltsten liegen die Verhältnisse in der *„ehrgeizigen Stiefmutter"*. Artaxerxes liebt Amestris, die von Mirza begehrt wird, wird aber heiß geliebt von Cleone, die wiederum von Artaban verehrt wird.

In allen sieben Stücken finden wir vermählte Paare, und zwar ist diese Vermählung in II, IV und V heimlich geschehen und nur sehr wenigen oder gar keinen Personen bekannt. Gerade diese Heimlichkeit ist es, die dem Dichter mehrmals zur Schürzung des Knotens dient. In anderen Fällen benutzt er hierzu den Verlust oder die Vertauschung eines Briefes.

Die ersten drei Dramen Rowe's weisen in den Text eingefügte Lieder auf, die in keinem Falle vom Dichter selbst verfaßt sind. Sie sind meist traurigen Inhaltes und werden von einer der weiblichen Darstellerinnen oder dem Chor gesungen. Stets hat Rowe den Namen des Verfassers des von ihm benutzten Liedes genannt. Wir finden: *A Song*, by B. Stote Esqu.; *Hymn to the Sun* by W. Shippen Esqu.; *A Song to Sleep.* By a Lady; *Song.* By Mr. Congreve und *Song*, letzteres

[1]) Anm.: → liebt, ← wird geliebt von, ↔ liebt und wird geliebt von.

ohne Angabe des Dichters. Chorgesang hat Rowe nur einmal verwandt und zwar im „*Hymnus an die Sonne*". Abgesehen von dem ersten Gesange in *The Ambitious Step-Mother* werden alle diese Lieder von Musik begleitet. Musik finden wir aber auch sonst noch an verschiedenen Stellen. So haben wir im *Tamerlane* eine *Symphony of Warlike Musick*. „*The Fair Penitent*" zeigt die Bühnenanweisung: *Here an Entertainment of Musick and Dancing*, und *The Royal Convert* schreibt vor: *Musick is heard at a Distance, as of the Priests preparing for the Sacrifice* und eben da: *While the Solemn Musick is playing* . . . . .

Derartige Scenen machten natürlich auf den Zuschauer großen Eindruck, und Rowe kannte den Geschmack seines Publikums recht gut. Er war deshalb bemüht, in seinen Dramen möglichst viel solcher Scenen einzuflechten, die den Theaterbesucher durch ihre Eigenart befriedigen mußten. Hierzu gehören unter anderem die Nachtscenen. Derartige *Night-Scenes* finden wir in dreien seiner Tragödien, teilweise direkt von ihm als solche angekündigt, teilweise dadurch kenntlich, daß die Personen mit Lichtern und Laternen auftreten. So ist im ersten Drama die Schlußscene des vierten Aktes überschrieben: *A Night-Scene of the temple of the Sun.* Der fünfte Akt dagegen kennzeichnet sich dadurch als in der Nacht spielend, daß die Personen als mit *Lights and Dark-Lanthorn* erscheinend geschildert werden. Daß in dem fünften Akt der *Fair Penitent* die Handlung sich nächtlicher Weile abspielt, ersieht man daraus, daß ihn Scialto mit den Worten beginnt:

> This Dead of Night, this silent Hours of Darkness,
> Nature for Rest ordain'd and soft Repose.

Eine Eigentümlichkeit der Dramen unseres Dichters sind die zahlreichen Zweikämpfe und Gruppenkämpfe.

Besonders *The Fair Penitent* zeichnet sich durch verschiedene derartige Zwistigkeiten aus.

Neben den *Night-Scenes* finden wir in Rowe's Stücken häufig Scenen, in denen der Dichter offensichtlich durch äußere Mittel, durch Dekorationen, durch Entfaltung größeren Pompes, durch feierliche Aufzüge die Einbildungskraft und Empfindsamkeit seiner Zuschauer erwecken will. Ich glaube, diese Scenen am besten dadurch schildern zu können, daß ich die betreffenden Bühnenanweisungen hier wiedergebe:

The Ambitious Step-Mother Akt III:

The Scene opening shews the Altar of the Sun, Magas and several other Priests attending. Solemn Musick is heard: then enter on one side Memnon, Artaxerxes, Amestris and Attendants; on the other side the Queen, Mirza, Artaban, Cleone, Cleanthes and Attendants: they all bow to the Altar, and then range themselves on each side of the Stage, while the following Hymn is perform'd in Parts, and Chorus by the Priests ....

The Fair Penitent Akt V:

Scene is a Room hung with Black; on one Side Lothario's Body on a Bier; on the other a Table, with a Scull and other Bones, a Book and a Lamp on it.

Calista is discover'd on a Couch in Black; her Hair hanging loose and disorder'd: After Musick and a Song, she rises and comes forward.

Ulysses Akt III:

It Thunders again. The Scene opens above, and discovers Pallas in the Clouds. They kneel. — Thunder again — The Scene closes above — They rise.

The Royal Convert Akt IV:

The Scene is a Temple adorn'd according to the Superstition of the Antient Saxons; in the Middle are placed their principle Idols, Thor, Woden, and Freya. Musick is heard at a Distance, as of the Priests preparing for the Sacrific.

Daselbst, Akt V:

The Scene Draws, and discovers the inner Part of the Temple. A Fire is prepar'd on one of the Altars, near it are plac'd a Rack, Knives, Axes, and other Instruments of Torture, several Priests attending as for a Sacrifice.

Lady Jane Gray Akt V.

The Scene draws, and discovers the Lady Jane kneeling, as at her Devotion; a Light, and a Book placed on a Table before her.

In demselben Akte:

The Scene draws, and discovers a Scaffold hung with black, Executioner and Guards.

Daß derartige Scenen auf das Publikum Eindruck machen mußten, ist leicht erklärlich. Besonders der fünfte Akt der *schönen Büsserin* übte große Wirkung auf die Zuschauer aus. Man hat sogar behauptet, daß Rowe den großen Erfolg, den er mit dieser Tragödie errang, zum großen Teile diesem Umstande zu verdanken habe.

Während diese Scenen auch dem Geschmacke der heutigen Zeit noch entsprechen würden, werden uns in Rowes Tragödien eine Anzahl von Auftritten vorgeführt, an denen vielleicht das damalige Theaterpublikum Gefallen fand, die aber unserem Empfinden und Geschmacke völlig widerstreben. Wenn z. B. im *Tamerlane* Moneses durch die Henkersknechte Bajazet's vor unseren Augen langsam erdrosselt wird, so wirkt sein langer Todeskampf naturgemäß nicht gerade sehr angenehm auf den Zuschauer. Ebenso wenig schön ist es, daß Calista auf offener Bühne auf die Folter gespannt wird, und geradezu widerlich wirkt die Szene, die uns Hastings in seiner ganzen Verworfenheit vorführt, als er die unglückliche Jane vor unseren Augen beinahe vergewaltigt.

Die Bühne der damaligen Zeit gab sich häufig zum Austragsort politischer und religiöser Streitigkeiten her.

Man befehdete die Kirche und vor allem ihre Diener, die Priester, in heftiger Weise. Es ist anzunehmen, daß Rowe kein Freund dieses Standes war. Wenigstens spricht er, wenn er Priester, ganz gleich welchen Bekenntnisses, auf die Bühne bringt, von ihnen in nicht allzu freundlichen Ausdrücken. Magas in *The Ambitious Step-Mother* und der Derwisch im *Tamerlane* sind bezeichnend für seine Meinung. Er redet von den Priestern nur in den nichtachtendsten Worten: „meddling Priest; basely aw'd by factious Priests and Women; arts of coward Priests and Statesmen." Die Zeichnung ihrer Charaktereigenschaften ist niedrigster Art. Magas. ist ein Dummkopf und Heuchler, ein Verräter an der Sache seines Königs und vor allem an den Göttern, deren Diener er ist oder wenigstens äußerlich sein soll. Er ist furchtsam bis zur Feigheit und ein willenloses Werkzeug in den Händen des Staatsmannes, der ihn sogar zur Tempelschändung zu bewegen weiß. Der Derwisch ist zwar etwas besser gezeichnet, doch bleibt immerhin noch genug vom Schurken an ihm haften. Um Bajazet aus Tamerlane's Gewalt zu befreien, heuchelt er religiöse Begeisterung und stellt sich als Abgesandten Mohamed's hin: er wird sogar zum gemeinen Meuchelmörder, als er sieht, daß sein Plan mißlungen ist.

Wir sehen in Rowe vollständig das Kind seiner Zeit, das von französischen Einflüssen durchdrungen ist und seine Tragödien nach französischem Muster und Plan aufbaut. Er folgt seinen Vorbildern in allen von ihnen aufgestellten Regeln. Er bemüht sich, die drei Einheiten, natürlich in Corneille'schem Sinne einzuhalten. Er bringt nur hoffähige Personen auf die Bühne, und der Aufbau der Handlung, sowie die ganze Verarbeitung des Stoffes richten sich nach dem Muster der französischen „tragédie".

Seinen unmittelbaren Vorgängern gegenüber bedeuten Rowe's Tragödien, was die äußere Form anbetrifft, unbedingt einen Fortschritt. Die Sprache ist bedeutend vornehmer und feiner, seine Verse sind eleganter und flüssiger. Man hat ihn dieserhalb mit Racine verglichen, doch darin unbedingt etwas zu weit gegriffen. Die Anmut und Leichtigkeit der Racine'schen Verse hat Rowe nie erreicht. Seine Charakterzeichnungen stehen an Feinheit und Individualität weit hinter denen des Franzosen zurück, der ihn überhaupt nach Form und Inhalt weit überragt.

Einfluss Rowe's auf seine Zeitgenossen und die Nachwelt.

Rowe wurde in seinem Vaterlande sehr verschieden beurteilt. Während er viele Anhänger und Bewunderer fand, stellten sich ihm doch auch ebenso viele Gegner und Tadler entgegen, denen teils die äußere Gestalt, teils der Inhalt seiner Stücke, teils er selbst aus irgend einem Grunde mißfiel. Wie dem aber auch sei, seine Tragödien haben beim englischen Publikum großen Erfolg gehabt und sich teilweise sehr lange auf der Bühne erhalten. Einige sind auch in England selbst später noch verwertet worden. Den Charakter Lothario's hat Richardson auf seinen Lovelace übertragen, und „*Jane Shore*" wurde im Jahre 1876 von Mr. Wells noch einmal behandelt.

Auch im Auslande wurde man auf Rowe's Dramen aufmerksam. Einige, z. B. *The Fair Penitent* und *Lady Jane Gray* sind ins Französische übersetzt worden und haben auch in Deutschland Anklang gefunden. *The Fair Penitent* lieferte Seckendorff den Stoff zu seinem Drama *Kallisto*, in dem 1780, wie schon erwähnt, Goethe und Corona Schroeter als handelnde Personen mitwirkten. Die Gestalt der Jane Shore hat möglicherweise Schiller

bei Abfassung seiner *Maria Stuart* vorgeschwebt, Jedenfalls zeigen beide Frauen gegenüber ihrem vorhergehenden großen Leichtsinn eine übergroße Empfindlichkeit.

Sicher ist es, daß Schiller aus *Lady Jane Gray* geschöpft hat. Wieland hat sich in jüngeren Jahren mit Rowe's Dramen beschäftigt und eine Bearbeitung der *Jane Gray* herausgegeben. Diese dürfte Schiller bekannt gewesen sein. „Das Freundespaar Guilford und Pembroke in unsrem Stück hat eine frappante Familienähnlichkeit mit Schiller's Carlos nnd Posa, dieselbe Leidenschaftlichkeit und dieselbe Edelmuts- und Aufopferungsseligkeit.“ [1]) Johanna's Schicksal selbst hat Ähnlichkeit mit dem der Maria Stuart. Aber nicht allein diese Ähnlichkeit ist es, die mich zu der Überzeugung bringt, daß Schiller Rowe's Stück benutzt hat. Einige Scenen des fünften Aktes beider Tragödien legen unbedingt Zeugnis dafür ab. Beide Frauen verbringen den größten Teil der Nacht mit Beten und stiller Andacht und besteigen am nächsten Morgen gefaßt und gottergeben das Schafott. Rowe führt uns das Blutgerüst direkt vor Augen:

The Scene draws, and discovers a Scaffold hung with black, Executioner and Guards.

Schiller hat uns diesen Anblick erspart; aber er gibt eine genaue Schilderung der Richtstätte durch Kurl's Mund:

Schwarz überzogen waren alle Wände,
Ein groß Gerüst, mit schwarzem Tuch beschlagen,
Erhob sich von dem Boden, mitten drauf
Ein schwarzer Block, ein Kissen und daneben
Ein blankgeschliffnes Beil — Voll Menschen war
Der Saal, die um das Mordgerüst sich drängten
Und heiße Blutgier in dem Blick, das Opfer
Erwarteten.

[1]) Rapp, 282.

Die Abschiedsszene Jane's von ihren Frauen und Maria's von den ihrigen ist fast gleich geschildert. Maria wie Jane werden von ihren heftig weinenden Dienerinnen umringt. Doch sie selbst bleiben ruhig und gefaßt und bitten die Klagenden, ihnen den Abschied nicht unnötig schwer zu machen:

Forbear, my gentle Maids,
Nor wound my Peace with fruitless Lamentations.

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht.

Beide verteilen ihre Kostbarkeiten, die ihnen noch belassen sind, unter die treuen Dienerinnen und bitten eine von ihnen, sie für die Hinrichtung bereit zu machen und ihnen die letzten Dienste zu erweisen:

Help to disarray,
And fit me for the Block: Do this last Service,
And do it chearfully . . . . .

Mit diesem Tuch wirst du die Augen mir verbinden,
Wenn es so weit ist — diesen letzten Dienst
Wünsch ich von meiner Hannah zu empfangen.

Diese ganze Szene, die Gestalten der unglücklichen Frauen, die gefaßt und todesmutig das Blutgerüst besteigen, die weinenden Dienerinnen, die in letzter Stunde von ihnen beschenkt werden, das alles ist zu ähnlich, als daß nur ein Zufall diese Ähnlichkeit bewirkt haben sollte.

Kurzer Rückblick.

Rowe ist nach alle dem, was wir von ihm gesagt haben, keineswegs unter die besseren Dramatiker zu rechnen. Seine Stücke zeigen wenig Abwechslung und Erfindungsgabe. Dieselben Gestalten treten uns in ver-